
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00014740 5

UTRECHTSCHE BIJDRAGEN VOOR LETTERKUNDE EN GESCHIEDENIS
VI.

HET LOGISCHE IN DE ONTWIKKELING
∴ DER BEELDENDE KUNSTEN ∴

: DOOR :

DR. A. PIT



UITGEGEVEN TE UTRECHT BIJ A. OOSTHOEK. 1912.

: UTRECHTSCHE BIJDRAGEN VOOR :
LETTERKUNDE EN GESCHIEDENIS. VI

UTRECHTSCHE BIJDRAGEN VOOR LETTERKUNDE EN GESCHIEDENIS

∴ ONDER REDACTIE VAN ∴

DR. J. W. MULLER EN DR. W. VOGELSANG
DR. J. J. A. A. FRANTZEN, DR. G. W. KERNKAMP,
HOOGLEERAREN AAN DE RIJKS-UNIVERSITEIT TE UTRECHT

VI

UITGEGEVEN TE UTRECHT BIJ A. OOSTHOEK. 1912.

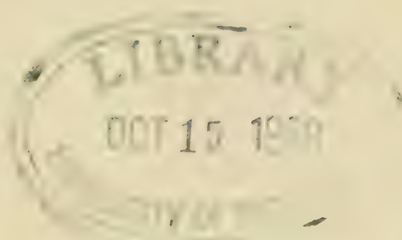
HET LOGISCHE IN DE ONTWIKKELING DER BEELDENDE KUNSTEN

: DOOR :

Dr. A. PIT



UITGEGEVEN TE UTRECHT BIJ A. OOSTHOEK. 1912.


LIBRARY
OCT 15 1958

INHOUD

INLEIDING

In dezen arbeid zijn een vijftal opstellen omgewerkt, uitgegeven in het tijdschrift voor Wijsbegeerte, waarin de voortbrengselen der beeldende kunsten beschouwd werden als verschijnselen van een proces van bewustwording. Tot die opstellen was ik gekomen na de studie der wijsbegeerte van Hegel, daartoe opgewekt door de lessen van Prof. G. J. P. J. Bolland. Het spreekt van zelf, dat ik mij van de eigenaardige spreekwijze van mijn leermeester bediende. Die spreekwijze toch, waardoor hij de zoo diepzinnige gedachten van Hegel voor zijn Hollandsche hoorders begrijpelijk weet te maken, laat aan duidelijkheid en bondigheid, voor hem die haar eenmaal heeft weten te vatten, niets te wenschen over. Ik heb echter ondervonden, dat zij een onoverkomelijk bezwaar blijft voor niet-collegianten van Bolland die zich zetten tot het lezen van zijne geschriften of van die zijner leerlingen. Toen dan ook de kennismaking met buitenlandsche schrijvers, bij wie de Hegelsche wijsbegeerte doorgewerkt had en verwerkt was tot het inzicht in de waarde van het moderne wetenschappelijke denken, mij tot de overtuiging had gebracht, dat mijne gedachten betreffende de ontwikkelingsgeschiedenis der beeldende kunsten in de algemeen gebruikelijke

spreekwijze waren uiteen te zetten, besloot ik daartoe eene nieuwe poging te wagen.

De volgorde der hier opnieuw te behandelen hoofdstukken is niet die waarin zij in het tijdschrift voor Wijsbegeerte verschenen. Ik meen het verhandelde over het wezen der beeldende kunst vooraan te moeten plaatsen, omdat daarin het onderwerp van een dusdanigen kant wordt aangekeken, dat den lezer aanstonds mijne bedoeling duidelijk zal worden, hem, naar ik hoop, dadelijk zal blijken wat ik onder het *logische* in de ontwikkeling der beeldende kunsten versta.

In dat eerste hoofdstuk zal dan tevens het onvolledige dezer studie voor den dag komen. Het inzicht toch in de ontwikkeling der beeldende kunsten zal dan eerst bij benadering zuiver genoemd kunnen worden, wanneer alle uitingen van het kunstzinnige leven, van het allereerste ons bekende begin tot op onze dagen, overzien worden, wanneer alle momenten in de éénheid van dat proces zich kunnen laten gelden. Het is er verre van, dat door mijn arbeid zulks is bereikt. Terwijl hiertoe mijn kennis te kort schoot, heb ik toch gemeend aan het oordeel van belangstellenden te moeten onderwerpen wat als eene voorbereiding, als het aangeven van een methode, als het opstellen van werkhypothesen beschouwd kan worden.

Ik verheel mij niet, dat deze bladzijden slechts bij weinigen in den smaak zullen vallen. Men is gewoon aan het lezen hetzij van kritieken en analysen welke een scherp licht laten vallen op kleine groepen van kunstproducten, of op het werk van dezen of genen kunstenaar, hetzij van synthetische beschouwingen welke door het sierlijke en meêsleepende van den vorm de geestdrift en de piëteit voor bepaalde praestaties gaande maken.

—

Noch het een noch het ander wordt hier aangeboden. Ongetwijfeld zal de indruk gewekt worden van koele overweging waaraan men ten onzent, indien het de kunst geldt, een hekel heeft. Men zij echter zoo welwillend te bedenken, dat aan de synthese, welke hier gegeven wordt, analyse noodzakelijk is voorafgegaan en, dat de keuze welke in het omvangrijke materiaal werd gedaan, naast het overheerschende gevoel voor het algemeene toch ook liefde voor het bijzondere beteekent.

Mocht ik er toe medewerken het eeuwige drama van bewustwording en vervreemding, hetwelk de verschijnselen van het kunstzinnige leven ons te aanschouwen geven tot begrip te brengen, dan zal ik mijn pogen boven verwachting geslaagd achten.

OVER HET WEZEN DER BEELDENDE KUNST

Men zal in de geschiedenis der beeldende kunst meerdere malen op een keerpunt komen waarop, na lange tijden van sluimerend kunstzinnig leven, de mensch opnieuw tot vreugdevol ontwaken komt, zich de schoonheid der hem omringende natuur wederom bewust wordt, en telkenmale zal men dan analoge verschijnselen in de uitingen van het beeldend verlangen kunnen waarnemen.

De phaenomenologie der beeldende kunst herhaalt zich, in de hoofdlijnen althans, over verschillende groote perioden. De klassieke archeoloog die de periode van Phidias tot het verval van de Romeinsche kunst als onderwerp van zijn beschouwingen neemt, zal gelijke golvingen kunnen vaststellen als hij die het tijdsverloop tusschen het begin der 15^{e} en het einde der 18^{e} eeuw bestudeert.

Zoowel in de 5^{e} eeuw vóór onze jaartelling als in de 15^{e} eeuw van onze jaartelling valt dan echter, als voorafgaand, een lang en moeizaam doen en denken te constateeren, een doen en denken waarvan de bewegingen zich verliezen in het duister der tijden niet alleen, maar ook in de troebele getuigenissen van verbasterde producten. De bewustwording van een Phidias of van een Quercia en een Donatello werd voorbereid door een lange reeks van handelingen. Het wezenlijk verschil tusschen twee kunstwerken welke aan beide zijden van een grens staan, zal voor een ongeoefend oog zelfs nauwelijks waarneembaar zijn. De voorloopers, baanbrekers voor nieuwe opvattingen

hadden, zonder het te weten, reeds hun voordeel gedaan met vroegere rechtstreeksche waarneming, zij waren in zeker opzicht zelven reeds uitloopers. Men gevoelt, dat het daarom voor het begrip van het wezen der beeldende kunst van onschatbaar belang is na te gaan, hoe voor het eerst de mensch een voorwerp dat zijn aandacht trok heeft afgebeeld.

De verbazingwekkende kunstvoortbrengselen van prae-historische tijden leveren ons, voor zoover wij kunnen nagaan, het gewenschte studie-materiaal. De teekeningen en beeldhouwwerken welke uit het palaeolitische tijdperk tot ons zijn gekomen en welke kort na de ontdekking door velen, wegens hun reeds sprekende schoonheid, als vervalschingen werden aangezien, zijn gebleken daadwerkelijk de eerste voortbrengselen van het menschelijk beeldend vernuft te zijn. Alles wat de ethnologie ons aanbiedt, kan, wat zuiverheid van voortbrenging aangaat, hiermede niet in vergelijking komen. In onzen tijd toch leven er geen natuurvolken meer. Het oogenschijnlijk oorspronkelijke doen is nog altijd min of meer door hoogere beschaving beïnvloed.

Reeds dikwijls had ik het verlangen de beteekenis dezer frissche kunstwerken tot onderwerp van beschouwing te maken, doch de betrekkelijk geringe bekendheid met het omvangrijke materiaal weerhield mij. Nu, dank zij den arbeid van den laatsten tijd, het terrein te overzien is, wil ik, voornamelijk aan de hand van Prof. Max Verworn, te Göttingen, een poging wagen [1]).

Met een historischen zin welke maar weinigen eigen is, heeft Prof. Verworn het materiaal geordend en er van de beteekenis voor de geschiedenis der kunst begrepen. Vele zijner fijne opmerkingen kan ik, als passend in het kader dezer studie, zonder meer overnemen. Maar zijne overwegingen hebben eene nog verdere strekking. Doordat wij een proces van bewustwording beschreven vinden, waarin voor het eerst een daad zonder

---

1) Max Verworn: Die Anfänge der Kunst. Gustav Fischer. Jena 1909.

meer tot een kunstzinnige daad aanleiding geeft, wordt namelijk de kategorische waarde van de beeldende kunst zuiverder dan ooit te voren door een historische beschouwing bepaald. Prof. Verworn heeft het volkomen beseft welke partij van de kunstgeschiedenis getrokken kan worden ten behoeve van onze kennis der geestelijke ontwikkeling van het menschelijk geslacht. Het kunstzinnige leven immers is niet anders dan het geestelijke leven bezien van een bepaalden kant. Hij heeft dan ook gevoeld, dat nooit deze of gene periode op zich zelve kan begrepen worden, dat elke ontwikkeling éénheid van continuiteit vertoont. De analogie der over zekere perioden terugkeerende verschijnselen, waarvan ik boven gewaagde, beteekent nog niet gelijkheid der voortbrengselen welke tot het vaststellen eener evolutie ons ten dienste staan. Behoorlijke vergelijking zal het onderling verschil en, juist daardoor ook, de eigen beteekenis, de eigen functie van elk kunstwerk doen úitkomen.

„Eine zusammen hangende Entwicklung verbindet jede Stufe „mit der anderen und keine ist aus ihren Zusammenhang gerissen „für sich allein verständlich. So wird auch die Kunstforschung „nur richtige Ergebnisse lieferen, wenn sie die ganze Entwicklung „berücksichtigt, von ihren ersten Aufängen an bis auf den „heutigen Tag." Aldus eindigt Prof. Verworn zijn studie.

Hij heeft zich, als psycholoog, uit den aard der zaak nooit de taak gesteld een dergelijke volledige ontwikkelingsgeschiedenis te geven. Hij had er zich daarom ook niet in te verdiepen wat die eisch, door hem gesteld, eigenlijk beteekent, wat het begrip eener *Kontinuierliche Entwicklung*, waarvan hij gewaagt, eigenlijk inhoudt. De gebonden éénheid waarop hij terecht doelt, dient dan echter ook door éénheid van gedachte in het gansche geschiedverhaal duidelijk voor den dag te komen. Men heeft te begrijpen, dat wat men gewoon is een feit en een gebeurtenis te noemen, abstracties zijn welke alleen waarde krijgen door ze te denken als factoren in verband met andere. In deze beschouwing beteekent geen enkel kunstproduct iets op zich zelf, maar geldt als

tastbare uiting van éénzelfde proces, als moment eener alles beheerschende beweging. De taak van den historicus zal het zijn zulks te laten gevoelen, door den onafgebroken gedachtegang welke in zijn verhaal valt te onderkennen. De titel: „het logische in de ontwikkeling der beeldende kunsten," boven deze opstellen geschreven, houdt die belofte in.

Of dat logische niet anders voorgedragen kan worden dan ik het hier zal doen, en op meer bevredigende wijze, wil ik gaarne aannemen. Het zal veelal zeer nuchter en van zelf sprekend schijnen; men bedenke echter, dat het er in de eerste plaats om gaat een gedachtegang te vinden welke ons in staat stelt de overgebleven monumenten met elkaar in verband te brengen en onafscheidelijk van elkaar te leeren begrijpen. Van welke werkhypothese men zich daarbij bedient is betrekkelijk onverschillig.

Laat ons thans de beschouwingen van Prof. Verworn in hoofdzaak nagaan.

Wanneer wij, na het zoogenaamde archaeolithische tijdperk, waarin de mensch, gedurende wellicht een millioental jaren, alleen de ruwe vuursteenen of afgehouwen splinters van min of meer doelmatigen vorm als werktuig kende, in het palaeolithicum komen (volgens de laatste gissingen een 10000 jaren vóór onze jaartelling) dan zien wij, o. a. in de vondsten bij Chelles en Solutrée, de vuursteensplinter reeds bepaalde vormen aannemen, welke tot ons spreken door een ons welgevallig toeloopen der buitenlijnen. De vuursteenen zijn aan één kant blijkbaar met opzet toegespitst, zoodat zij tot het toebrengen van wonden geschikt zijn, terwijl het glad gelaten gedeelte gemakkelijk in de hand kan liggen. Op plaatsen waar de vondsten al van meerdere beschaving getuigen valt op te merken, dat het bewerkte gedeelte hoe langer zoo meer omvang neemt, totdat de geheele omtrek van het wapen toegescherpt is, wat het gemakkelijk hanteeren zelfs tegengewerkt moet hebben. Het oorspronkelijke doen, dat uitsluitend bedoelde een nuttige verbetering aan den

vorm te geven, heeft hier de grens der nuttigheid overschreden. Het nuttige doen werd blijkbaar langzamerhand een spel dat den doener een lust was. Het doen kreeg zichzelf ten doel. Evenals wij een kind, bij het toespitsen van een stokje, al doende zijn aanvankelijk oogmerk, om aan het stokje een punt te maken, voorbij zien streven door het geheele stukje hout te versplinteren, omdat het in de daad, in dat spel zijn genoegen vindt, zoo is het genot van het kunnen aanleiding gweest tot het ontstaan der amandel-vormige, betrekkelijk onpractische vuursteenen in het palaeolithicum. Wat het voorwerp aan bruikbaarheid verloor, won het aan ooglijkheid. De lust in de daad, het genot van het kunnen baart hier de kunst.

Het amandelvormige vuursteenwapen getuigt reeds van een harmonie tusschen den bewerker en het werk, van eene zelfbevrediging door een bewuste daad, welke aan alle momenten van het kunstzinnige leven ten grondslag ligt.

Het eindeloos lange, zich altijd herhalende handelen van den mensch in het archaeolithische tijdperk is noodig geweest om ten laatste een vreugdevolle bewuste daad vast te leggen in een kunstmatig bewerkt stukje vuursteen.

Is dit dan eenmaal geschied, dan zullen wij zien, dat de verdere stappen zich steeds sneller opvolgen; de beweging van bewustwording ook op aesthetisch gebied, schijnt niet zonder periodieke impulsen plaats te grijpen.

De min of meer uitgesproken amandelvorm, waartoe de eerste werpsteen of bijtel aanleiding had gegeven, wordt steeds meer verzorgd en wordt ook gegeven aan werktuigen, als pijlspitsen, welke eigenlijk om een anderen vorm zouden vragen. Er ontstaat iets wat men stijl zou kunnen noemen. Wanneer wij tevens zien, dat met een in onze tijden moeilijk te beseffen geduld en toewijding, in bijzonder goed geslaagde vuursteenwerktuigen gaatjes geboord zijn welke ze, naast schelpen en rolsteenen van bepaalde, aan natuurvoorwerpen herinnerende vormen, tot het dragen als lichaamsversierselen geschikt maakten, dan mogen

wij aannemen, dat de drager zeker was van de bewondering zijner medemenschen.

Het ontstaan van een stijl bewijst, dat de mensch met overleg een zekere handeling verrichtte, dat hij begrip had van de juiste uitwerking van zijn handeling; het geschikt maken van aldus bewerkte voorwerpen tot lichaamsversierselen bewijst, dat hij dat begrip wist te bepalen tot een oordeel.

Het schijnt, dat het stijgend verlangen om het lichaam te versieren de aanleiding werd tot verdere kunstontwikkeling. Het bedrijf gaat zich toeleggen op eene opzettelijke versiering. Door ondervinding komt de mensch tot besluit aan zijn handeling een bepaalde richting te geven. Thans is het minder de lust van het doen zelf, dan wel de wensch naar een vooruit bekend resultaat die hem aan het werk zet. De mensch gaat een voorwerp versieren met het doel er het aanzien van zijn persoon mede te verhoogen.

In het verdere palaeolithicum vinden wij voorwerpen waaraan de bewerking niet alleen nuttigheid heeft bijgezet, of waar overmatige bewerking de doelmatigheid heeft voorbijgestreefd, maar waar ook zonder eenige nuttigheidsbedoeling de bewerking sporen heeft achtergelaten welke het voorwerp aantrekkelijker maken. Kleine insnijdingen, of indrukken van een slag zijn aangebracht op zoodanige wijze, dat zij blijvend de aandacht moeten trekken. De herhaling van den slag moet in het oog vallend zijn en wordt daarom met regelmatig terugkeerende tusschenpozen onderbroken. Zoo ontstond het gerythmeerde ornament.

Intusschen moet het gemakkelijker te bewerken materiaal, been of hoorn, dat in het palaeolithicum voorkomt, veel hebben bijgedragen tot eene snellere ontwikkeling, tot het varieeren van het ornament.

Onwillekeurige vergelijking van de bereikte resultaten met de door de natuur op planten en dieren verstrekte voorbeelden zal het oog voor natuurvormen geopend hebben, terwijl de

mogelijkheid die vormen na te bootsen door middel van de bemeesterde techniek aanstonds gevoeld werd. De mensch weet nu uitdrukking te kunnen geven aan het in het geheugen vastgelegde beeld.

Laat thans een jager, vervuld van zijn jachtavonturen, nog duidelijk het begeerde wild vóor zich ziende, in een oogenblik van verpoozing, een stift en een stuk hoorn voor zich hebben, of de verfstof waarmede hij zijn lichaam pleegt te verven, dan zal het hem een genot zijn de in het geheugen levende beelden neer te krassen, of op de wanden van zijn grot te schilderen. Zoo zijn die treffende realistische teekeningen van paarden, van herten, van buffels, springbokken of mammoeten welke steeds talrijker in de holen van Dordogne, van de Pyreneeën en Zwitserland gevonden worden, plotseling in hare betrekkelijk volstrekte schoonheid ontstaan. Zij zijn de roerende getuigen van wat men als een in zich reeds volmaakt proces van bewustwording zou kunnen beschouwen.

De broze verschijningen van het palaeolithicum zien wij, soms op een zelfde voorwerp, weer te niet gaan. Wij vinden namelijk op werktuigen van been vervaardigd, bij wijze van versiering, koppen van bokken op een rij geplaatst en wij merken daarbij op, dat de teekening der koppen hoe langer zoo slechter wordt. De eerste kop geeft blijkbaar nog getrouw het frissche beeld in het geheugen voorhanden terug, maar langzamerhand stompt zich dat beeld af en wordt ook de verzakelijking er van gebrekkig. Wat zich hier in den arbeid van één individu laat gelden, blijft niet uit in den arbeid van meerdere individuen. De belangstelling wordt veelal verplaatst van het voorwerp in de natuur naar het product van den medemensch. En daarbij wordt niet meer gevraagd om de felle aandacht waarmeê de jager zijn wild bekijkt. Een ongevoelig nabootsen is voldoende.

Ontegenzeglijk valt hier eene zelfvervreemding in het kunstzinnige leven waar te nemen, en toch, wanneer men bedenkt, dat de belangstelling zich verplaatst heeft van een natuurproduct

naar een menschelijk product, dan moet men ook weer gevoelen, dat de nieuwe, zoo men wil decadente, kunstuiting van eene meer ingewikkelde verhouding getuigt, welke men eene maatschappelijke zou kunnen noemen.

Hier nu raken wij aan een verschijnsel dat van groot gewicht is voor het begrijpen der verdere kunstontwikkeling, een verschijnsel dat de decadentie, welke wij soms over zeer lange perioden moeten constateeren, verklaart. Prof. Verworn heeft hieromtrent een onderzoek ingesteld in zijn studie „Zur Psycho„logie der primitiven Kunst" (Jena, Fischer 1908). Hij wijst daar op het verschil tusschen hetgeen hij physioplastische kunst noemt, dat wil zeggen tusschen de kunst die het gevolg is van krasse waarneming en onmiddelijke uitbeelding van het geziene en ideoplastische kunst welke wij zien ontstaan nadat de oorspronkelijk ontvangen indruk uit de natuur door een reeks van voorstellingen, van bijkomstige gedachten is vervormd. Zoo geeft de jager uit het palaeolithicum physioplastische kunst, evenals, hoewel al minder zuiver, sommige wilde volken nog in onze tijden; en zoo zagen wij den teekenaar uit het einde van het palaeolithicum reeds ideoplastisch te werk gaan.

In het laatste geval moet de ideoplastische, de minder natuurgetrouwe kunst, in tegenstelling met hetgeen men oppervlakkig geneigd is te meenen, zeker als het gevolg van meerdere geestelijke ontwikkeling worden aangemerkt. Later zal dan echter, op dien hoogeren trap van ontwikkeling, het kunstzinnige leven zijn rechten hernemen, om andermaal tot eene productie te komen, welke een meer physioplastisch karakter vertoont en waarin alle vroeger ontstane kunstuitingen voorondersteld blijven. Zoo zullen deze bewegingen zich herhalen, met tallooze variaties wel is waar, waardoor zij somwijlen voor ons niet zoo aanstonds zijn waar te nemen, maar toch geredelijk te zien voor hen die naast de analyse ook het synthetische aanschouwen laten gelden.

In het kort den boven uiteengezetten gedachtengang hernemende, vinden wij, dat de kunst in aanleg is een vreugdebren-

gend spel, als gevolg van de lust bij het verrichten van een nuttige daad; dat eerste algemeene begrip komt tot bepaaldheid van oordeel door het zich rekenschap geven van het doen, om ten slotte door een reeks van ondervindingen en handelingen, waar de oorspronkelijke nuttigheid op den achtergrond is geraakt, uitsluitend ter wille van het vreugdebrengende resultaat, als een behagelijk in het geheugen levend beeld, in een voorwerp te worden vastgelegd.

Voorzeker zal er op de beschouwingen van Prof. Verworn, waar het eene bijzondere interpretatie van het geestelijke leven uit zekere kunstproductie betreft, wel kritiek zijn te leveren. De vervorming der vroegste vuursteenwapenen zoude allicht anders verklaard kunnen worden dan hij het deed. Men kan zich afvragen, of het boren van gaatjes in goed geslaagde vuursteenwapenen wel het verlangen beteekent deze als lichaamsversierselen te gebruiken. In verband met de bijzonder gevormde rolsteenen en andere voorwerpen, als schelpen, welke met doorboorde pijlspitsen samengeregen zijn, vermoedt Prof. Verworn zulks. Men zou echter ook kunnen meenen, dat de pijlspitsen doorboord werden alleenlijk om ze gemakkelijk met zich te kunnen voeren. Maar mogelijke kleine tekortkomingen doen aan de waarde van het betoog betrekkelijk weinig af. Geen enkele wetenschappelijke arbeid zal wel ooit definitief genoemd kunnen worden. In de geschiedkundige wetenschap, in de eerste plaats, zullen altijd andere wijzen van oplossing der vraagstukken, andere voorstellingen omtrent het verloop der gebeurtenissen mogelijk zijn.

Waar het hier op aankomt, en het was de bedoeling van den psycholoog er den nadruk op te leggen, — dat elk kunstvoorwerp voor ons moet gelden als blijvend waarneembare uiting, moment van het bewustwordingsproces, — dat elke verandering in de kunstzinnige productie voor ons de beteekenis kan hebben van eene wijziging in het geestelijke leven, hierin kunnen wij, mijns inzlens, met hem meêgaan.

Is de beeldende kunst in wezen niet anders dan de vreugdebrengende, of wel *schoone* verzakelijking van datgeen waarmede de geest vervuld is, van het in het geheugen levende beeld, dan ligt het in haar wezen te veranderen naarmate het geestelijke leven zich wijzigt. Wie die veranderingen wil vertellen, heeft te beseffen, dat denken en doen niet te scheiden zijn.

In het volgende hoofdstuk zal ik, door het beschouwen eener bepaalde periode, trachten na te gaan hoe er, na eene lange productie van ideoplastische kunst, in den zin als dit hierboven is besproken, wederom een ommekeer plaats kon grijpen; hoe het denken wederom kon komen tot eene meer zuivere belangstelling in de omringende natuur, tot eene kritische waarneming. Er is dan ook andermaal voor eene herleving der kunstproductie in physioplastischen zin aanleiding geweest, welke wij in de kunstgeschiedenis *renaissance* plegen te noemen.

DE ONTWIKKELING VAN HET KUNSTZINNIGE LEVEN IN DE 15e, 16e, 17e en 18e EEUW

Het lijkt mij, om te beginnen, wenschelijk andermaal een psycholoog het woord te geven, zij het ook om, gehoord zijne beschouwingen, tot een ander inzicht te komen.

In het „Vierteljahrschrift für Wissenschaftliche Philosophie" verscheen, in 1896, van de hand van Fr. Carstanjen, een merkwaardig artikel: „Entwicklungsfactoren zur Psychologie des Künstlerischen Schaffens", waarin opnieuw het vraagstuk wordt behandeld, hetwelk de omwenteling in het aesthetisch produceeren bij het begin der 15de eeuw medebrengt.

Terecht merkte de schrijver op, dat de factoren tijdgeest en volkskarakter bij het vormen van den kunstenaar een rol mogen spelen, maar dat ook de individueele eigenschappen, welke niet uit den tijdgeest verklaard kunnen worden, niet verwaarloosd mogen blijven. De van buiten komende invloeden gaan door het filter der persoonlijke waarneming. Niet alleen met maatschappelijke, maar ook met zielkundige factoren hebben wij te maken.

In tegenstelling met Schnaase, Burckhardt, Taine, kiest Carstanjen de psychologische methode van onderzoek om tot zijn doel te geraken.

Elke wijziging in kunstsmaak, elke verandering in kunstvoortbrenging wordt, zegt Carstanjen, voorafgegaan door een gevoel van verveling, van onlust, van ontevredenheid met het bestaande. Als tweede moment merkt hij dan op een „Lust zum Aendern" of „Lust zur Aenderung." Gevolg hiervan een „Suchen nach der

Anderslösung", welk zoeken eindelijk bekroond wordt door een „Finden der Neulösung". Door deze vondst is de lust hersteld, men geniet van de zich baanbrekende gedachten en heel een wedergeboren kunst komt tot bloei.

Voornamelijk aan de hand der miniaturen welke ons de raiddeneeuwsche geschriften te zien geven, toont de schrijver op zeer vernuftige wijze aan, dat het aanbrengen van bijzonderheden in de nabootsende teekening, welke fijnere uitwerking dikwijls slechts het gevolg is van een gewijzigde techniek, van het gebruik van een ander penseel, als het ware door terugslag een juistere kennis der voorwerpen in de natuur veroorzaakt.

Terwijl de oppervlakkige beoordeelaar licht geneigd is een fijn uitgewerkte kop voor een portret aan te zien en dan van realisme te spreken, en daarentegen bij een glad geteekend gezicht eer aan idealisme wordt gedacht, wijst hij er op, dat bij tallooze miniaturen dat zoogenaamde realisme alleen hierin bestaat, dat de kunstenaar lette op gelaatsrimpels enz., terwijl hij die elders achterwege liet.

Inderdaad zijn deze opmerkingen niet onjuist. Men zoude kunnen zeggen, dat meestentijds de miniaturen in de middeneeuwsche geschriften als niet veel meer dan hieroglyphen zijn te beschouwen ter verduidelijking van de letterteekens in den tekst en, aangezien de groote schilderkunst ontegenzeglijk uit de kunst der miniaturen is voortgekomen, zijn de oorzaken van stijlverandering bij beide kunsten dezelfde.

De zoogenaamde bezieling van het genie, zoo ongeveer Carstanjen, was slechts een onmiddellijk gevolg van een meer ontwikkeld technisch kunnen. En, eindigende met het werk van Jan van Eyck, betoogt hij, dat indien alle voorafgaande kunstwerken tot ons waren gekomen, het zou blijken dat van het spontane, het geniale, het raadselachtige van Van Eycks kunst niets zou overblijven.

„Ich betrachte also das Künstlerische als Endresultat eines ursprünglich handwerksmässigen Schaffens" enz.

Gelijk gezegd, deze manier om deriddeneeuwsche kunst te beoordeelen, bevat veel goeds. In de productiewijze van de middeneeuwen zoowel wat beeldhouwkunst als schilderkunst betreft, speelt het werktuigelijk kunstvaardige een groote rol; maar dat op deze wijze iets meer bereikt had kunnen worden dan een voortbrenging van steeds getrouwer natuurnabootsingen zou nader overwogen moeten worden. Zoo dringt zich al dadelijk de vraag op waarom een van der Weyden, een Bouts, een Memling, die in kunstvaardigheid toch niet bij Jan van Eyck ten achter stonden, zooveel minderwaardige kunstwerken maakten. Dat na het geniale werk van een buitengewoon kunstenaar het peil der kunst dikwijls plotseling daalt, is dit niet reeds een aanwijzing voor de meening, dat het ontstaan van dat geniale werk even zoo plotseling is geweest, en dat, indien wij niet kunnen aantoonen de werken welke langs geleidelijke ontwikkeling Van Eycks kunst verklaren, die werken er ook niet geweest zijn?

Ik weet niet of Carstanjen het beroemde Turijnsche handschrift gekend heeft: „Les très belles heures de Jean de France, duc de Berry" (in photographie uitgegeven te Parijs in 1902) waarvan de miniaturen van Eycks kunst het meest benaderen; deze wonderfraaie teekeningen waaruit reeds zooveel gevoel voor het landschap en het figuurlijke spreekt, staan echter nog altijd verre achter bij een werk van Jan van Eyck als het portretstuk van Arnolphini en zijn vrouw en dit niet in eigenschappen van nabootsingskracht, maar in het volledig weergeven van een oogenblik in de natuur dat den kunstenaar eens trof, op zoodanige wijze, dat het ook voor anderen eeuwig van waarde blijft.

En, om bij van Eyck zelf te blijven, waarom toont hij zich ongelijk in zijn scheppingen? Moet dat alleen aan een betere of minder goede luim worden geweten, waardoor hij handiger of minder handig werkte, of moeten wij hier denken aan de, bij alle vaagheid, toch zoo juiste atelier-uitdrukking, dat hij de na-

tuur nu eens „mooi aanzag", dan weer „bot" tegenover haar stond? En wat wil dat zeggen?

Nog iets. Van Eycks wezenlijke grootheid moet juist niet gezocht worden in dat vermogen van trouwe nabeelding. Zijn koppen, portretten, hoe knap die ook zijn mogen, hebben toch nog iets kleinzieligs; zij missen het breed karakteristieke van het Italiaansche 15[e] eeuwsche portret. Veeleer munt hij uit in het gewaarworden en in het weergeven van het atmosferische. Hoe zal dit vermogen ooit verkregen worden langs den weg door Canstanjen aangegeven?

In de geschiedenis der beeldhouwkunst herhalen zich dezelfde verschijnselen. Ook de beeldhouwers in de middeneeuwen verbeterden steeds hun techniek, letten steeds meer op onderdeelen, kwamen er zelfs toe iets te maken wat men een portret zoude kunnen noemen, maar het samenwerken van kopuitdrukkingen, lichaamshouding en gebaren, de vonk die van het steenen beeld het levende kunstwerk maakte, kwam niet uit hen. Even plotseling als Hubert en Jan van Eyck, kwam Klaas Sluter en evenmin als de opvolgers van Van Eyck den meester konden evenaren, wisten de leerlingen van Sluter de kunst op zijn peil te houden.

Niet anders ging het, wat den opbloei van de nieuwe kunst aangaat, in Italië. Wanneer de zienswijze van Carstanjen juist is, dan waren voorzeker de Italiaansche beeldhouwers, door den steun der Romeinsche voorbeelden, in bijzonder gunstige omstandigheden. Reeds in de dertiende eeuw zien wij de technische onkunde met vrucht en verbazingwekkende snelheid geschoold worden in het vrij copieeren van oude motieven. De werken van Giovanni Pisano voldoen beter aan onze moderne aesthetische behoeften dan het beste wat er ooit te Chartres of Reims werd gebeiteld, en toch zoude ook uit de Pisaansche school nooit de kunst haar wedergeboorte beleefd hebben, zonder het groote gebeuren van een persoonlijke scheppingsdaad.

In de 12[e], 13[e] en 14[e] eeuw was de kunst symbolisch, gelijk de

opvatting van de natuur symbolisch was. „L'étude des choses prises en elles-mêmes", schrijft Emile Male in zijn „Art religieux du XIIIe siècle en France", „n'avait alors aucun sens pour les „hommes de pensée. Comment eût-il pu en être autrement, „puisque le monde était conçu comme un discours du Verbe, „dont chaque être était une parole? Discerner les vérités éter-„nelles que Dieu a voulu faire exprimer à chaque chose, retrouver „en toute créature une ombre du drame de la chute et de la „rédemption, telle était alors la tâche du savant qui observait la „nature. Roger Bacon, l'esprit le plus scientifique du XIIIe siècle, „après avoir décrit les sept enveloppes de l'oeil, conclut que Dieu „a voulu imprimer en nous l'image des sept dons du Saint-„Esprit."

In de middeneeuwsche kunstwerken vinden wij de verzakelijking van voorstellingen, welke de mensch zich van de dingen in de natuur maakte, als symbolen van goddelijke bedoelingen. Schilderingen en beelden vertelden, buiten en binnen de muren van den tempel, de natuur die van God getuigt, en zij leerden dat door teekenen, die ook voor ongeletterden verstaanbaar waren, door teekenen die dan min of meer de vormen dier dingen nabootsen, als uitgewerkte hieroglypen. De vier boeken van het speculum majus van een Vincent van Beauvais: de spiegel van de natuur, de spiegel van de wetenschap, de spiegel van de moraal en de spiegel van de geschiedenis, verklaren ons de beelden-reeks aan de gothische kathedralen.

De middeneeuwen vertoonen een vaste iconographie waardoor het kunstzinnig leven werd beperkt. Binnen die grenzen moest dat leven zich blijven bewegen, zonder tot eigenlijke ontwikkeling te kunnen komen. De kunstenaar gaf hoogstens getrouwe nabootsing van uiterlijkheden, van voorwerpen, planten en dieren, van menschelijke gelaatstrekken en gebaren. Eenige weinige monumenten van ongewijde kunst welke tot ons zijn gekomen, waaronder de graftombe het belangrijkste is, bewijzen, dat de kunstenaars wel degelijk gepoogd hebben de trekken van een

bepaald persoon weer te geven, dus een portret te maken. Zeer sprekende, eendere trekken welke op verschillende monumenten, éénzelfde persoon voorstellende, voorkomen, getuigen van de bedoeling in dit opzicht. De beeldhouwer blijkt wel degelijk getroffen te zijn door zekere uitdrukkingen waartoe alle onderdeelen van een gezicht samenwerkten. Die éénheid van uitdrukking vermocht hij echter nooit in zijn kunstwerk weer te geven; het bleef hier altijd bij een naast elkaar bestaan van onderdeelen, allerminst bereikt hij een onderling fungeeren.

De veertiende eeuwsche grafbeelden van Jan den Goede, Karel V en Karel VI, te St. Denis, het merkwaardige grafmonument van Enrico Scrovegno, te Padua, of dat van Hendrik VII, in het Campo Santo te Pisa, door Tino di Camaino, geven toch nog altijd versteende gezichten te zien: wij blijven daar nog altijd in de eerste plaats het min of meer nabootsende gebijtelde materiaal gevoelen.

Het fijn geteekende landschap in menig getijboek trekt ons door de aardige figuurtjes, de aardige bloempjes en vogeltjes en kleurtjes. Het doet mooi en maakt een onontbeerlijk deel uit van de geschreven bladzijde, omdat het zelf een soort schrift is, maar eene stemming van „buiten zijn", waartoe de evenredige samenwerking van alle factoren van een landschap ons opwekt, ondervinden wij nooit bij zoo'n verluchte bladzijde.

Beeldhouwkunst en schilderkunst, in kerk en in boek, worden, door de eischen van het godsdienstig leven in voogdijschap gehouden; met dat godsdienstige leven vervormen zij zich, maar van vrije ontwikkeling is nog geen sprake.

In zekere matheid van beweging merken wij, gedurende de 12e 13e en 14e eeuw, de slingeringen van verschillende stijlen en scholen op. De krachtige aanloop waarmede de beeldhouwers te Chartres, St. Denis, Parijs, iets later in Arles en St. Gilles een jonge kunst beginnen, steunende op Byzantijnsche en Romeinsche voorbeelden, bewijst ontegenzeggelijk, dat er een verlangen bestond de omringende natuur, in de eerste plaats het

menschelijke figuur, na te bootsen. Men wist te bewonderen wat anderen in dit opzicht vermochten en spoedig stelde zelfs de bemeesterde techniek in staat tot op zekere hoogte zelf de voorwerpen in de natuur aan te zien en weer te geven. Maar wat wij als zoodanig bijvoorbeeld te Toulouse en te Chartres mogen aanmerken als resultaat van dit handelen en wat eene zoo schoone toekomst schijnt te beloven, kwam in de 13^e^ eeuw neer op de schepping der rustige, harmonische, bevallige, volgens een vasten regel beheerschte vormen, welke wij voornamelijk in Parijs, Amiens en Reims kunnen bewonderen. Het scheen, dat het laatste woord gesproken was, dat voor altijd de algemeen geldende formule voor het schoone was gevonden.

Ook in Duitschland was een beeldhouwkunst naar vreemde voorbeelden ontstaan, maar de mooie, deftige Saksische school, met haar vermenschelijkt Byzantinisme, zag zich verdrongen en vrijwel verstikt toen, met de Fransche bouwkunst, ook de Fransche beeldhouwkunst over de grenzen in zegepraal werd binnengebracht. Van de heerlijke beelden te Hildesheim en te Halberstadt scheen het mooi afgekeken, de nieuwe Fransche mode werd gevolgd. Slechts een groote zestig jaren hadden de Duitsche kunstenaars noodig gehad, om, uit volslagen barbaarschheid, het te brengen tot het vervaardigen van meesterwerken welke aan rustige, klassieke schoonheid doen denken. Levensvatbaar bleek echter deze kunst niet te zijn.

Na een bloeitijd van een kleine eeuw zou ook de Fransche school op niets uitloopen, of erger nog op een platte conventiekunst welke ons thans door het karikaturale bijkans doet lachen. Na 1380 ongeveer komt er dan een verjonging uit het Noorden; hoofdzakelijk Vlaamsche beeldhouwers en schilders blazen de Fransche kunst nieuw leven in door ernstige studie naar de natuur. Een soort van naturalisme kwam op, waaruit de genie van Van Eyck en Sluter den vonk zou slaan, maar dat vóór dien tijd in wezen niet verschilde van de beste werken uit het begintijdperk van de 12de eeuw.

In Italie soortgelijke golvingen van korten bloei en van verval, vernieuwingen van stijl, verfrisschingen door onmiddelijke navolging van natuur-vormen, maar geen onophoudelijk stijgende lijn.

De taak van den Italiaanschen beeldhouwer werd in niet geringe mate vergemakkelijkt door de menigte van antieke overblijfselen, waardoor hij omringd was. Wanneer in de 2e helft der 13e eeuw Nicola Pisano optreedt te Pisa, waar wij het vroegst gedateerde werk van zijn hand bezitten (de preekstoel in het baptisterium van 1260), dan inspireert hij zich op oud-Romeinsche sarkophagen. Wel is zijn kennis van het menschelijk figuur door onmiddelijke studie niet te miskennen, maar hij is er nog ver van af de antieke motieven behoorlijk te kunnen verwerken tot iets eigens. Ofschoon zijn figuren zich veel vrijer bewegen dan bij de Fransche gothieken het geval was, ontbreekt nog volkomen de rythmische samenwerking van de geledingen.

Giovanni Pisano zet met kracht het werk van zijn vader voort. Hij vermeerdert met hartstocht de kennis van de structuur en van de bewegingen van het menschelijk lichaam. Maar het blijft altijd een zoeken, een streven. Hij is nooit gekomen tot de rust van de gebonden éénheid. Bij het beschouwen van zijn werken laat men zich gaarne meêslepen, zijn hartstocht heeft iets overtuigends. Wij die beter werk hebben leeren kennen en daarvan besef hebben, vullen in gedachte de onvolkomenheden van het zijne gaarne aan en nemen dan soms toevalligheden voor waarlijk bedoelde en echt geslaagde daden. Voor een enkel van zijn figuren geeft men zich gewonnen, om dan bij de composities weer aan de voornaamste levensbron van zijn kunst herinnerd te worden: slechte Romeinsche bas-reliefs. Zijn beste stukken waarin wij het meest de toekomstige wedergeboorte gevoelen, sommige onderdeelen van het preekgestoelte te Pistoja en het protretbeeld van Enrico Scrovegno waarvan hij, zoo het dan misschien door een leerling is uitgevoerd, toch het geestelijk vaderschap kan opeischen, vragen, als het ware, nog maar een laatste krachtsinspanning om tot de getrouwe afspiegeling te

komen van samenvattend voelen des kunstenaars. Maar het mocht niet gebeuren.

Arnolfo di Cambio aan wien tegenwoordig o. a. het bekende bronzen Petrusbeeld in St. Pieter te Rome wordt toegeschreven, brengt het niet verder dan tot een vrij slaafsche navolging der antieken, of tot een hoogst middelmatige gothiek. Tino di Camaino, één geslacht later dan Giovanni Pisano, beproeft weer het potret. In het Campo Santo te Pisa bevindt zich de graftombe van Hendrik VII. De kop is merkwaardig, boeit door eene zekere, nog niet gekende, vrije en sobere behandeling van de gezichtsplannen, waarbij wij glimlachend denken aan het fraaie borstbeeld van Isotta da Rimini, een paar passen verder in het Campo Santo tentoongesteld, borstbeeld, dat, met niet meer middelen, toch zoo trilt van leven. Want hier staan wij voor het geheimzinnig gebeuren. Waarom leeft het eene kunstwerk en waarom blijft het andere, bij al het verdienstelijk en aandoenlijk pogen, toch dood? Het komt mij voor dat de „Neulösung" en „Anderslösung" van Carstanjen dit vraagstuk niet oplossen.

De man die meer dan een eeuw de Italiaansche schilderkunst beheerschte, Giotto (1267—1337), wist, wat zijn onmiddellijke voorgangers Cimabue, te Florence en Ducio, te Siena, nog niet gekund hadden, zijn kunst uit het Byzantijnsche hieratisme te bevrijden. Er zal moeilijk in de kunstgeschiedenis een tweede voorbeeld te vinden zijn van een zoo groote overwinning op de traditie. Op éénmaal was ook het hoogtepunt bereikt. Vergelijkt men Giotto met een Nicola en Giovanni Pisano, dan stelt hij ze ongetwijfeld in de schaduw. Noord-Europa kan niemand naast hem stellen. Met ongeloofelijke zekerheid en ingetogenheid weet hij passende uitdrukkingsvolle gebaren te beheerschen. Zijn kleur is van een rijpheid en harmonie, zooals die toen nog nooit vertoond was. Zijn draperie is grootsch en volkomen juist meegaand met de eenvoudige bewegingen. Maar vooral zijn compositie heeft reeds iets dat men eerst een eeuw later terug zal vinden en dat zelfs zijn beste leerlingen nooit vermochten

te begrijpen. Ik bedoel het geconcentreerde. Hier inderdaad vinden wij voor het eerst een trek welke getuigt van een synthetisch kijken, een trek waaraan wij den dageraad van een nieuwe kunst herkennen. Hij heeft echter blijkbaar geen behoefte gevoeld verder te gaan. De tijden vroegen dat ook nog niet van hem. Ook van hem verlangde men slechts, dat hij op de wanden der kerken met het penseel de bijbelsche verhalen, de heiligen-legenden zoo duidelijk en sprekend mogelijk voor de ongeletterden vertelde. Zijn kinderlijkheid in het aanzien der dingen was nog volkomen. Het atmosferische van de omgeving, het levende van de figuren boezemde ook hem nog geen belangstelling in en de eigenschappen van rythme, vormen en gebaren, bekoorlijkheid van kleur, zou hij met zich in het graf nemen. Geen zijner leerlingen komt hem ook maar in de verte bij. En zoo zou zijn invloed betrekkelijk onvruchtbaar blijven.

Het is wel merkwaardig, dat het, in Italië zoowel als in Noord-Europa, de beeldhouwers zijn die vóór gingen in het nieuwe leven: Klaas Sluter komt vóór Van Eyck, della Quercia, Ghiberti, Donatello gaan aan Masaccio, Andrea del Castagno, Philippo Lippi vooraf, Gentile da Fabriano en Pisanello toonden zich voornamelijk leerlingen van goudsmeden en beeldhouwers, waardoor hun eigenlijke talenten voor de schilderkunst wel wat op den achtergrond treden.

Wanneer wij dan ook den overgang van gothiek tot renaissance willen bestudeeren, zullen wij wel doen naar de beeldhouwers terug te gaan en even nog op die werken te wijzen welke onmiddelijk aan de wedergeboorte der kunst voorafgaan. Ik bedoel de professorengraven te Bologna.

Aan het einde der 14de eeuw vinden wij te Bologna met de gebroeders delle Massegne verschillende andere Venetiaansche beeldhouwers die, voornamelijk aan de hoofdkerk San Petronio, monumentale werken hebben nagelaten welke ons treffen door een ongedwongen forschheid van stijl. Volkomen gothisch en conventioneel in de draperie, geven zij echter aan hun koppen

een kracht van uitdrukking welke zelfs voor het leelijke niet terugdeinst. En als zich aanpassend aan die beeldhouwwerken zijn de grafmonumenten van professoren te beschouwen, waarvan de beste in het Museo Civico bewaard worden. Het fraaiste is ongetwijfeld dat van Bartolomeo di Saliceto, vervaardigd door een navolger der delle Massegne, Andrea da Fiesole, in 1412. Een tegen den muur op consoles geplaatste sarkophaag vertoont, op het deksel, het liggende beeld van den afgestorvene en, aan de voorzijde, een relief waarop de leeraar in zittende houding te midden van zijn leerlingen is afgebeeld. Zoo had de beeldhouwer gelegenheid zijn vaardigheid te toonen in het composeeren van een groep figuurtjes en hun het gewenschte stille gebarenspel en de gelaatsuitdrukking van een professor te midden van luisterenden bij te brengen. Nu zien wij, om maar één ding te noemen, bij den gothischen kunstenaar de eigenaardigheid, dat al de knapen-leerlingen als broertjes op elkaar gelijken, doordat bijv. de oogen alle volgens een vast systeem gemaakt zijn; ook de monden, ofschoon sommige gesloten, andere open zijn, zijn van één snit. Het was hem dan ook niet te doen individuen weer te geven, maar alleen om het leeraren voor een klas te laten zien.

Hoe anders het werk van den eersten renaissancist, van Jacopo della Quercia.

Laten wij, om te beginnen, ons bepalen tot de monumenten waaraan hij werkte toen Andrea da Fiesole bezig was aan de tombe van Bartolomeo di Saliceto, ik bedoel het altaar in de kerk van San Frediano, te Lucca, en de Fonte Gaia, te Siena. De beelden welke van het laatste monument tot ons zijn gekomen, zijn zeer beschadigd en verweerd, maar gesteund door onze kennis van de volmaakt gave figuren aan het altaar in San Frediano, is het toch niet moeilijk ze wederom in den oorspronkelijken staat zeer levendig in de verbeelding voor ons te zien.

De indruk welke van dit complex van vrij bewogen zeer schilderachtig gedrapeerde figuren, waarvan de simpele elegante anatomie overal zoo duidelijk spreekt, bij ons nawerkt, de ont-

roering welke wij van die jonge levendige koppen, zoo verschillend van humeur behouden, zijn gevoelens van geheel anderen aard dan de rustige, zuiver cerebrale, wanneer ik mij zoo eens mag uitdrukken, welke alles wat wij tot dusver in de middeneeuwen aanschouwden bij ons opwekten. Bepaalde trekken vinden wij zoo sterk in verschillende gezichten terug, dat wij aan portretten gaan denken. Wij krijgen in elk geval de overtuiging, dat della Quercia met bijzondere voorliefde zekere gezichten van in zijn omgeving levende vrouwen en mannen, heeft moeten aanzien, zoodat hij er geheel van vervuld was. In de Justitia-figuur aan de Fonte Gaia herkennen wij hetzelfde zeer jonge, maagdelijke model dat voor de H. Lucia aan het altaar van San Frediano moet gediend hebben. In de Sapientia eene vrouw van rijperen leeftijd, met meer besliste uitdrukking welke ook de vrouw met het wakende kind aan de bron te Siena kenbaar maakt.

Hier moet iets gebeurd zijn dat wij, voor een middeneeuwsch beeld staande, nooit zouden durven vermoeden, — het zinnelijke beeld dat hij van een vrouw behield, heeft de beeldhouwer in zijn kunstwerk neergelegd.

Zinnelijk, physioplastisch mag weer deze kunst genoemd worden. Met zinnelijke liefde voor het eerst, in den besten zin van het woord, zijn weer al de naakt-partijen behandeld. Het meest overtuigend zijn in dit opzicht de bas-reliefs aan den voorgevel van de San Stefano te Bologna; de Adam-en Eva-figuren bewijzen niet alleen, dat de beeldhouwer de anatomie op het levend model ernstig bestudeerd heeft, maar, dat hij de beteekenis van het naakt, van het epiderm, in al de weeke golvingen, in het buigzame en elastische navoelde, en in die mate, dat hij die eigenschappen aan het modelé van het marmer wist mede te deelen.

In de beelden van Jacopo della Quercia vinden wij, na lange eeuwen, weer iets terug van hetgeen wij voor het eerst konden aantoonen bij die naieve teekeningen der holenbewoners van het palaeolithische tijdperk, maar thans met een ondergrond van lange studie en lange ondervinding, met de vóóronderstelling van

alles wat de middeneeuwen, om het naaste verleden te nemen, gewrocht hebben, met de verwerkte kennis bovendien van de overblijfselen der Romeinsche kunst.

In de middeneeuwsche kunst zien wij het kunstzinnige leven aanvankelijk geheel opgaan in het uitbeelden van het symbool. De kunstwerken zijn dan slechts de teekens, waardoor godsdienstige gedachten kenbaar worden gemaakt; langzamerhand zien wij ze vormen aannemen die als zoodanig reeds behagen. In de 12de, 13de en 14de eeuw wordt het hoogste bereikt wat de middeneeuwen vermogen te geven. Wat toen gewrocht werd, was verkregen door een geduldig uitwerken van de dingen in de natuur. De Vlaamsch-Fransche school in het Noorden, de laatste uitloopers der Pisaansche school in Italie brachten het hierin het verst. En al zoude het en kon het daarbij niet blijven, ontegenzeggelijk was een vruchtbare bodem ontstaan. Door voortdurende analyse had de kunstenaar zich ontwikkeld. „Toutes les écoles dégénèrent et tombent par l'oubli de l'imitation exacte et l'abandon du modèle vivant", zegt Taine ergens in zijn „Philosophie de l'Art" en ofschoon hij zich geen rekenschap geeft, dat ook de studie alleen der natuur nog geen ware kunst vermag te geven, juist is het, dat die studie bij alle kunstontwikkeling verondersteld moet blijven. De persoonlijkheid van den kunstenaar moet voortdurend gevoed en in stand gehouden worden door zelfonderscheiding aan het hem omringende. Bij elke „Neulösung", om weer eens met Carstanjen te spreken, hoe kinderachtig, hoe aanvankelijk ook, heeft een nieuwe studie der natuur plaats. Om het teeken, het hieroglief te veranderen, moet weer even de natuur worden aangekeken. Toegerust met een schat van detailkennis, met technisch kunnen, zal eindelijk de kunstenaar zijn gesynthetiseerde waarneming tot voorstelling verwezenlijken, waarin alle veranderlijkheden en wisselvalligheden van onderdeelen opgeheven worden tot bestendigde eenheid van vorm.

De levendige aesthetische voorstelling verzakelijkt zich door

de handeling van teekenen, schilderen, of beeldhouwen, geholpen door de zich getrouw blijvende herinnering, waarin de oorspronkelijke verhouding van subject tot object (van waarnemer tot het waargenomene) bewaard blijft.

Tegelijk dat de beeldhouwer of schilder aldus zijn kunst bemachtigd heeft, gaan nu ook zijn oogen open voor de kunst van vroeger tijden, waaraan eenzelfde ontwikkeling ten grondslag ligt, waarin hij eigen kunnen terugvindt. Terwijl een Nicola of Giovanni Pisano er nog vreemd tegenover stonden, kon hij zich rekenschap geven van de beteekenis der Romeinsche overblijfselen. Hij copieert nu niet meer gelijk genen dat deden, maar hij ontleent er zekere gegevens aan welke hij op eigen wijze verwerkt. Het weder opduiken van antieke vormen is dan ook allerminst datgeen wat de renaissance in de 15e eeuw beheerscht, allerminst datgeen wat er de waarde aan geeft; het is slechts aan te merken als een incident met zoovele andere.

Men zou den geest van voorloopers als de Pisani, Giotto kunnen vergelijken met dien der middeneeuwsche mystici, van een Franciscus van Assisi. Zij zagen in de hun omringende wereld uitingen van het goddelijke, welke zij liefhadden, zooals de mystici het goddelijke in liefde beleefden. Ook zij hadden reeds de oude tweespalt tusschen mensch en natuur in hun liefde overwonnen, maar gelijk door het latere kritische denken de mystiek zich zou oplossen in een wijsgeerig weten, zoo heeft eerder nog, op het gebied van het kunstzinnig leven, de vrijwording uit het symbolische plaats gehad door het begrijpen van den realistischen kunstenaar.

De renaissance-kunst van het vijftiende eeuwsche Italië toont den mensch zich éénvoelend met de natuur, vergemeenzaamd met het goddelijke. Haar voornaamste uitingen vindt zij in het portret en in de vermenschlijkte Moedermaagd met het Kind.

Wij zagen in Siena Jacopo della Quercia voor zijne figuren der Deugden aan de Fonte Gaia en voor zijn heiligen in San Frediano meisjes uit zijne omgeving laten poseeren en plotseling

aan zijn kunst een geheel nieuwe karakter geven. In Florence brengt de evolutie minder verrassingen. Aan de eerste realistische werken van Donatello zijn die van Nanni di Banco voorafgegaan en zelfs de eerste uitingen blijken, in de draperie voornamelijk, nog niet zoo geheel vrij van het conventioneele der gothiek. Ghiberti die zich toch niet minder van het nieuwe leven bewust is, weet door dat conventioneele aan zijn kunst zelfs een zeer voornaam karakter te geven. De omslag is in den Florentijnschen kring zeer zeker minder kras geweest. Zoo zien wij tevens, dat Donatello, die met hartstocht de antieken bestudeert, meer dan della Quercia onmiddelijk partij getrokken heeft van bepaalde Romeinsche gegevens. Is hij minder spontaan, zijn eruditie heeft daarentegen voor het beklijven der renaissance-beweging een misschien nog grootere beteekenis gehad.

Laten wij niet vergeten, dat het doen van della Quercia zeer persoonlijk is geweest, dat zijn zegevieren over de vervreemding tusschen mensch en natuur een gevoelen beteekent dat elk oogenblik te loor kan gaan, dat allerminst door anderen behoeft gedeeld te worden. Het geniale van della Quercia is het broze verschijnsel van eene synthese waaraan nog niet ten volle een weten, verkregen door analyse ten grondslag ligt.

Heel de arbeid van Donatello in de eerste plaats, van zijn leerlingen en van de naast hem werkende generatie der zoogenaamde vroeg renaissancisten streeft er naar de inlijving der natuur door een weten te bestendigen.

Het moet ons opvallen, dat Donatellos beelden nagenoeg alle bejaarde mannen voorstellen waarvan de trekken sterk geaccentueerd zijn en geredelijk zijn te analyseeren; zijn vroege jeugdige David-figuur aan Orsanmichele blijft ver beneden het schijnbaar reeds bereikte pijl. Jonge vrouwen-figuren, zoo individueel als della Quercia die maakte, zijn van hem niet bekend; zijne madonna-Pazzi is naar een antiek voorbeeld gemaakt en de koppen der annunciatie in Santa Croce zijn zeker niet het treffendste dezer overigens heerlijke compositie. Het kinder-

figuur, tot het juiste begrip waarvan hij zoo veel tot stand gebracht heeft, munt uit minder door de uitdrukking van het gelaat dan door de onuitputtelijk rijke verscheidenheid van lichaamshoudingen. De vrijheid van lichaamshouding, deze voornamelijk heeft Donatello door zijn rusteloos studeeren voor goed veroverd. Hij is de eerste die het kind in zijn bewegingen begrijpt. Het gedrochtelijke oude-mannetjesachtige van het middeneeuwsche kind, dat in het Noorden noch een Claas Sluter, noch een Van Eyck had weten te verbeteren is door hem overwonnen.

Voor den middeneeuwschen kunstenaar, die zelf onbewust kinderlijk tegenover de natuur stond, was van alle menschelijke natuurlijkheden het kinderlijke het allervreemdst. Eerst de realist Donatello kreeg er heerschappij over, door dat hij zich ook bewust was geworden van het uiterlijk onderscheid hetwelk leeftijdsverschillen in eigen soort teweegbrachten. Zeer zeker heeft de kleine genius der Romeinsche sarkophagen hem den weg gewezen, maar hij geeft aan het oude, doode, versteende motief een nieuw leven. Eindeloos zijn de composities, waarin het gebaar van het kind hoofdmoment is.

De scherp geteekende koppen van oudere mannen, houdingen en gebaren op alle leeftijden, veeleer dan de weeke onuitgesproken vormen van jeugdige gelaatstrekken, alles wat zich laat bestudeeren, alles wat een weten kan worden, eerder dan wat telken male de vrucht moet zijn van een persoonlijk voelen is het arbeidsveld van Donatello. Op dat gebied ligt zijn onsterfelijke verdienste.

Maar naast hem, gelijk gezegd, komen anderen om den taak der renaissance te vervolledigen.

Luca della Robbia werpt zich op het bestudeeren van de jonge vrouw. Zonder een portret te maken en te willen maken, zoekt hij naar het type van de onschuldige maagd. In tijden van minder krachtig leven had een man als Luca allicht een type geschapen dat niet alleen door hem, maar ook door anderen tot vervelens toe zou zijn herhaald. Thans kon, door het oprecht gevoelde

van alle nuanceeringen, een kunstenaar een groot deel van zijn leven wijden aan het maken van madonna's die in hare kinderlijke, haast onnoozele, onschuld allen op elkaar gelijken, zonder ons toch te vermoeien, zonder onze belangstelling in deze gracelijke verschijningen te doen verslappen. En de kunstenaars die onmiskenbaar in zijn school zijn gevormd, zijn er verre van slaafs zijn type over te nemen, maar geven iets nieuws, al is het evenmin hun streven aan hunne madonnakoppen individueele trekken te geven. Ik denk hier aan de vele, in stucco, tot ons gekomen voorstellingen.

Luca della Robbia heeft nog meer gedaan. Heeft Donatello het kind leeren begrijpen, hij kiest den knaap tot het onderwerp van zijn studie en slaagt op niet minder gelukkige wijze. Hoe groot daarbij zijn liefde voor het natuurlijke is, blijkt al reeds door zijn breken met eene traditie. Toen hij de opdracht tot het vervaardigen van een orgelbalustrade in den dom te Florence had gekregen, en hij daar een zingend engelenkoor op beitelde, brak hij met de overlevering die aan engelen vleugelen dacht, overlevering waar Donatello zich nog aan had gehouden. Alleen door schoonheid van vormen en gelaatsuitdrukking trachtte hij bij den touschouwer de gedachte aan een hooger wezen op te roepen. In hoever hij hierin geslaagd is, laat ik daar, zijn pogen zegt genoeg. Hij wilde op grond van het waargenomene, uit eigen voorstelling een ideaal scheppen en zien wij hem, als eenige zakelijke tegemoetkoming aan de voorstelling, nog wolkjes onder de voeten zijner engelen aanbrengen, dan bewijst dit een onvermogen zich geheel los te maken van de behoefte aan het attribuut, het in den letterlijken zin van het woord hieroglyphisch teeken van de middeneeuwen.

Verrocchio zet dat streven, het onderscheid tusschen kerkelijke kunst en profane kunst op te heffen, voort. In zijn bronzen David zijn wij zonder terughoudendheid bereid een jongen Florentijn te zien die, in zijn vastberadenheid steunende op zijne meerdere intelligentie, in staat is een reusachtige dommekracht

te bestrijden en te overwinnen. Zijn meesterstuk, het volmaakte werk der quattrocento-plastiek, de bronzen groep van Christus en Thomas, aan Orsanmichele te Florence, brengt ons voorzeker in geestelijke ontroering, maar die ontroering vindt allereerst haar grond in de bewondering voor de edele schoonheid der menschelijke figuren, als dragers van de voorstelling. Het type van den Christus, door Verrocchio gegeven, dat door velen zijner tijdgenooten werd overgenomen, laat niet anders zien dan de sprekende zeer bewegelijke trekken van den Florentijn uit die dagen.

In Verrocchio vinden wij dan tevens den portrettist in de volle beteekenis welke de moderne tijden aan die uitdrukking hechten. Wij hebben van hem in het nationale museum te Florence, de buste in terra cotta van een jongen man en de buste eener vrouw in marmer. Het lijkt mij, dat beide volstrekt ongekunsteld de modellen hebben weergegeven. Hoe meer wij deze werken bestudeeren, zoo meer komen wij tot de overtuiging, dat zij onmiddelijk het heldere beeld, hetgeen de kunstenaar zich van de personen gevormd heeft, teruggeven. De factuur is hoogst eenvoudig, ettelijke onderdeelen zijn verwaarloosd, ware ik niet bang verwarring bij den lezer te veroorzaken, dan zoude ik van impressionisme willen spreken, zoo zeer is nagenoeg uitsluitend het accent gelegd op de meest karakteriseerende trekken. Dit is trouwens een eigenschap welke Verrocchios portretkunst met die van de beste quattrocentisten gemeen heeft. Letten wij op de buste van den jongen krijgsman, door Pollajuolo, eveneens in het museum te Florence, dan treft ook hier het eenvoudige modelé en het groote effect dat er niettemin mede bereikt werd.

Wij staan wederom voor die eerste frissche scheppingen welke van de verrukking eener jonge bewustwording getuigen, scheppingen welke wij te meer hebben te bewonderen en te genieten nu zij, uit den aard der zaak, zoo zeldzaam zijn. Want het zij herhaald, lang kan het nooit bij die spontane productie blijven; de menschelijke natuur gevoelt instinctmatig, dat zij niet op het

genie van een paar kunstenaars kan voortbouwen, dat zij, om te behouden wat zij heeft en verder te gaan, door analyse haar kennis moet vermeerderen. Na en naast de zeldzame producten dier groote portrettisten, vinden wij de portretten van een Rossellino, van een Benedetto da Majano, van een Mino da Fiesole welke, minder kras geniaal misschien, ook toch weer de niet genoeg te waardeeren getuigen zijn van een moeizaam werken, waardoor het kunstzinnige beschavingswerk met vrucht aan latere geslachten, ter verdere ontwikkeling, kan worden overgegeven.

Ter verdere ontwikkeling inderdaad, want een nieuw verschijnsel doet zich daarbij voor.

Zetten wij eens een portret door Verrocchio, een buste door Antonio Rossellino, die van Matteo Palmieri, bij voorbeeld, en vervolgens de Filippo Strozzi, uit het Louvre, door Benedetto da Majano en de buste van Lionardo Salutati, door Mino da Fiesole, in onze gedachte naast elkaar, dan zal het ons treffen, dat, nevens onze bewondering voor het werk van den kunstenaar, langzamerhand ook onze belangstelling in het physionomie van den geportretteerde wordt gaande gemaakt. Langzamerhand heeft de kunstenaar zich gematigd in zijn subjectieve aandoening en is hij zich meer gaan geven aan zijn model, is hij meer objectief geworden. Wat wij bij elk zich normaal ontwikkelend mensch kunnen waarnemen: het op jeugdigen leeftijd triumpheeren in de veroverde subjectieve overtuiging en het van lieverlèe opdoemen van meer objectieve gevoelens, dat zien wij ook in de bloeiperioden van het kunstzinnige leven gebeuren. Ja, men kan zelfs, evenals bij den enkelen mensch, ook hier een laatste minder gelukkige stap aanteekenen: het objectivisme kan te ver gaan, kan tot scepticisme overslaan, waardoor dan, in de kategorie welke ons hier bezig houdt, de evenwichtige verhouding van subject tot object, van waarneming tot het waargenomene wordt verbroken en tot de kunstloosheid van begriplooze nabootsing aanleiding wordt gegeven. Het wassen beeld

uit onze dagen is hiervan het meest krasse voorbeeld. Maar ook reeds de toch nog zeer knappe beelden van Guido Mazzoni te Modena, bijvoorbeeld, bezorgen ons, door hun al te gedetailleerd modelé, geholpen nog door eene naturalistische polychromie, wegens het volkomen onpersoonlijke, den griesel welke wij van verstijfd leven behouden.

Maar Guido Mazzoni behoort tot de uitzonderingen en de ontwikkeling werd gered door anderen die steeds nieuwe kanten van de natuur voor hun weten wisten in te lijven.

Gaan wij thans na hoe de schilders in die dagen van bewustwording zich tot de natuur verhielden.

Was het mijn doel hier een volledig geschiedkundig beeld te geven, dan zou dit het oogenblik zijn nader in te gaan op de beteekenis der gebroeders Van Eyck, die zeker ook niet zonder invloed zijn geweest op de techniek van eenige Italiaansche schilders. Maar laten wij niet vergeten, dat het nieuwe leven hetwelk in het noorden met de Van Eycken, op het gebied der schilderkunst, en met Sluter, op het gebied der beeldhouwkunst, begint, van zeer korten duur is geweest. Ik heb er reeds op gewezen, na Jan van Eyck en na Sluter daalt het peil en alles wijst er op, dat een duurzame invloed van uit het Zuiden noodig was, om de beweging gaande te houden. Ik meen dus beter te doen mij voorloopig bij de Italiaansche kunst te houden.

Te Florence, in het eerste vierde deel der 15e eeuw, hebben eenige schilders van eene zelfde bewuste vrijheid tegenover de natuur blijk gegeven als de reeds besproken beeldhouwers. Wat ons hier in de eerste plaats moet treffen is de betrekkelijke volmaaktheid, waarmede wij op eenmaal het naakt zien behandelen.

Masolino, de leermeester van den eersten grooten realistischen schilder Masaccio, toont zich in zijn landschappen, in zijn gegedrapeerde figuren, in zijn compositie, nog leerling van de middeneeuwen. Zijne meerderheid steunt inderdaad op technische verbeteringen, met de beteekenis welke ik, in het begin van dit

hoofdstuk, heb besproken. Maar niets doet hier nog een synthetisch kijken vermoeden.

Wij staan dan plotseling verbaasd voor eenige naakte figuren op zijn freskos, te Castiglione d'Olona, den doop in de Jordaan voorstellende. Overal elders in deze schildering nog een geduldig, ietwat peuterig werken, — in die naaktfiguren op eens het volbewuste beheerschen van zelfs zeer gecompliceerde bewegingen, het vrij weergeven van de musculatuur. Ginds toonde hij zich nog volkomen gevangen in eene overlevering, hier geeft hij het bewijs van een eigen geestelijken arbeid, een getroffen zijn door iets nieuws, de vreugde eener ontdekking. Men zou zich soms willen afvragen of Masolino die naaktfiguren wel geschilderd heeft. Moeten wij die niet beschouwen als het werk van den leerling Masaccio? Het kan ons om 't even zijn. Het is ons niet te doen om den roem van dezen of genen schilder vast te stellen; wij willen een verschijnsel verklaren. En zoo begrijpen wij, dat wij ook hier wederom met een oogenblik van plotselinge bewustwording te maken hebben dat een omwenteling in de kunstzinnige productie veroorzaakt.

Na deze eerste praestatie komt het ontzagwekkende werk van Masaccio, waarin wij, in aanleg, ons eigen modern „zien" terug vinden.

Masaccio heeft het synthetische kijken dat wij bij Masolino in een enkele figuur vonden, uitgestrekt tot de geheele compositie. Hij denkt zich een groep van personen, allen meewerkende tot éénzelfde handeling. De éénheid waar wij Giotto reeds naar zagen streven, is hier met volle bewustzijn bereikt. Hieraan wordt het detail opgeofferd, hieraan is welstand, kleur, toonwaarde van het enkele figuur ondergeschikt gemaakt. De bekende composities in de Brancacci kapel, te Florence, zijn met eene overtuiging, een hartstocht, ik zou willen zeggen met een driftige haast geschilderd welke alle aandacht uitsluitend aan het weergeven van eene oogenblikkelijke handeling schenkt. De techniek van het fresko-schilderen werkte voorzeker het

welslagen in de hand; de Vlaamsche kunstenaar, in zijn moeizaam werken, bleef uit den aard der zaak zich meer in onderdeelen verdiepen, kwam niet tot die vrijheid van blik. Hij mag het in sommige opzichten, in het wegtonen van kleur in de atmosfeer, verder brengen, in het beheerschen van bewegingen blijft hij verre bij den Florentijnschen tijdgenoot ten achter. Eene vergelijking tusschen den Adam en Eva van het Gentsche altaar, waar wij zoo voortdurend aan vermoeide poseerende modellen herinnerd worden, en de verdrijving uit het paradijs in de Brancacci Kapel zal ons dit duidelijk maken. Maar van welken invloed de techniek hierbij ook moge geweest zijn, de wil waarmede op een beoogd resultaat werd aangestuurd, is niet twijfelachtig.

Weinig belangstelling toont ook Masaccio in de enkele dingen wanneer hij het landschap weêrgeeft, maar welk een indruk van frischheid weet hij niet teweeg te brengen ! De kloostergang bij het Carmine bewaart nog eenige groote, gelukkig niet gerestaureerde, fragmenten waar zijn .werk heel zuiver bestudeerd kan worden. Zooals wij daar die gepleisterde, licht getinte gebouwen tegen de lucht zien uitkomen, zien wijken, badend in zonlicht, zoo beteekenend voor de Florentijnsche atmosfeer, herkennen wij een waarnemen van verfijnden aard dat wij van eigen tijd zouden willen roemen.

Gelukkig zijn er ook een paar portretten van Masaccio tot ons gekomen, die van de schenkers, man en vrouw, levensgroot, op de muurschildering eener Drie-Eenheid in de S. Maria Novella, te Florence, naar het heet uit zijn rijpsten tijd. Ook hier staat hij in zijn streven weer veel dichter bij ons dan Jan van Eyck, door de rustige volheid van de gelijkenis die zich als volkomen beheerscht laat vermoeden. De schilder heeft zich hier meer moeite moeten geven dan toen hij de koppen in de Brancacci-kapel maakte, en toch is de soberheid van middelen nauwelijks geringer.

Het is de soberheid van middelen welke ons bij dezen eersten

renaissance-schilder moet treffen, gelijk zij ons trof bij de beeldhouwers en waarvan wij de waarde te helderder beseffen nu in dezelfde kapel een latere hand sommige onvoltooid gelaten composities heeft afgewerkt. Filippino, de zoon van zijn leerling Filippo Lippi, heeft daar veel meer doorwerkte portretten gegeven, waarop wij persoonlijke eigenschappen lezen, zoodat wij moeten toegeven, dat er iets bereikt werd waaraan Masaccio in zijn drift niet gedacht had, maar wij verloren de onmiddelijkheid welke de boeiende ontroering verraadt. En wat van nog meer beteekenis is, wij verloren tevens hetgeen wij geroemd hebben als de éénheid van handeling, de éénheid van compositie. Wat wij na het eerste synthetische kijken van Giotto dadelijk zagen teloor gaan, zien wij ook nu weer met Masaccio verdwijnen. De ongetwijfeld groote geestesinspanning welke vereischt wordt om behoorlijk een groep van personen, in hun omgeving, in beeld te brengen, zoodat er eene éénheid ontstaat, zoodat het geconcipieerde beeld ongerept in het werk bewaard blijft, vinden wij slechts bij een eersten ziener. Na hem schijnt de analyse ontspanning te moeten brengen. Al het werk van Masaccio's opvolgers, zonder onderscheid, is daar om ons van het wankele van het kunstzinnig bewustzijn en van het vermogen in dit opzicht te overtuigen.

Intusschen komt een ander schilder ons eene nieuwe schoonheid van de natuur openbaren. Andrea del Castagno is de eerste kolorist. In het vroegere refectorium van het gewezen klooster van S. Apollonia te Florence, is in al zijn oorspronkelijke kracht en frischheid, de groote voorstelling van het laatste avondmaal bewaard. Evenals ginds in de Brancacci-kapel voelen wij ook hier weer te beleven een van die zeldzame oogenblikken waarop de mensch zich van iets nieuws is bewust geworden. Nooit te voren werden wij gedwongen ons met een kleureffect vertrouwd te maken dat door zijn hevigheid op het eerste oogenblik allicht zelfs onaangenaam stemt. De man die hier geschilderd heeft, had van voorgangers geleerd het men-

schelijk figuur, houdingen en gebaren in zijn macht te hebben, maar wat hij van niemand kan hebben afgekeken, is het werken met kleurwaarden, om de ruimte waarin zijn figuren zich bevinden duidelijk te maken. Aan tijdgenoot en nakomeling openbaarde hij het genot dat men kan scheppen in de kleur terwille van haar zelve. Verbijsterd staan wij, gewend als wij zijn aan de rustige kleurenharmoniën der Italiaansche 14e en 15e eeuwsche schilders, wanneer wij die apostelen in hun vlammend geschilderde gewaden aanschouwen, waarvan de kleuren herhaling vinden in de à trompe l'oeil geschilderde marmeren platen op den achtergrond, ja, waarvan wij het woeste accoord in het korte bestek van de haast onwaarschijnlijk bonte plaat, links van den Christus, saamgevat vinden. En toch gaat er van het geheel een majesteit van rust uit. Die lange rij van zoo verschillend gekleurde mannen, hard van teekening, heftig van beweging, is niet verbrokkeld in afzonderlijke effecten; en de durf van den kunstenaar die alleen den Judas aan dezen kant van de tafel plaatste, bleek geen overmoed te zijn, nu hij er volkomen in geslaagd is, door de diepte van toon, waarin die figuur gehouden is, het toch zoo krasse koloriet der apostelen te dempen en te binden.

Op éénmaal vinden wij hier opgelost het moeilijkste vraagstuk dat een kolorist zich kan stellen. Ook ten opzichte van de kleur is de bewustwording dus spontaan en volmaakt.

Wel is waar blijft ook hier het gewone verschijnsel niet uit, dat de opvolgers analyseerend en temperend te werk gaan, maar verloren gaat de groote vondst niet: het spontane voelen wordt verdiept tot een weten.

Zoo is dan het moderne schilderij door het werken van Masaccio en van Andrea del Castagno in wezen geschapen. In zijn verdere ontwikkeling zal het accent nu eens op harmonische samenwerking der kleuren vallen, dan weer op de teekening van eenige enkele figuren, of van eene compositie, een andermaal zullen kleur en lijn voor ons gelijkelijk worden ondergeschikt

gemaakt aan de beteekenis eener gedachte welke van de voorstelling uitgaat.

Het streven van Mantegna, Giovanni Bellini, Giorgione, Tiziaan, van de Venetiaansche school beweegt zich in het tot bewustzijn brengen van de kleurveranderingen in de damprijke atmospheer van het Noorden.

Piero della Francesca, Pollajuolo, Luca Signorelli, Pietro Perugino, wier kunst eene laatste en volmaakte uiting vindt in Rafaël, blijven boeien door het zoeken naar evenwicht van houdingen, aannemelijkheid van vormen, rust en gebondenheid van lijnenspel in helderheid van belichting.

Beide richtingen vinden hun bestaan in het waarnemen van de buitenwereld uit een zeker gezichtspunt; genoemde kunstenaars zijn realisten in den ruimsten zin van het woord, voor wier uitingen het geziene in de natuur nog altijd als onmiddelijk bepalend moment kan aangemerkt worden. Hun doen en denken wijkt in wezen niet af van dat der baanbrekers.

Anders is het gesteld met de derde richting zooeven aangegeven en waartoe Filippo Lippi, Filippino Lippi, Domenico Guirlandajo en in laatste instantie Leonardo da Vinci behooren. Hier ontwikkelt zich geleidelijk eene belangstelling in de geestelijke beteekenis welke de buitenwereld voor den mensch kan hebben, in de stemming welke zij bij hem kan opwekken. De schilders in deze richting zijn allen nauw verwant aan de beeldhouwers-portrettisten, te Florence, van wie zij het meer en meer objectieve denken en aanzien van de natuur hebben overgenomen; waarmede gezegd is, dat zij nog iets meer in het waargenomene zien dan de uiterlijkheden welke zij na den onmiddelijken indruk er van ontvingen.

Beteekent de renaissance bij de baanbrekers, het vertrouwd raken, het zich één voelen met de natuur, gevoelen dat door het analyseerende waarnemen der eerste opvolgers in een weten wordt vastgelegd, een derde stap is het ordenen van dat weten, een denken over het denken.

De portrettist die niet alleen de bijzonderheden van zijn model tot éénheid verwerkt, maar ook in de stemming van zijn model tracht te komen, vergelijkt zoo doende het geestelijke leven van een ander met het zijne, denkt daarover na, komt tot bewustzijn van eigen denken. De phase van het kunstzinnige leven waarin wij thans staan, hangt ten nauwste samen met het wijsgeerige leven van den tijd, zij is de voorbereiding tot het moderne wetenschappelijke denken van Leonardo da Vinci. Deze is er zich bovendien ten volle van bewust geweest en heeft het met zoovele woorden uitgesproken, dat de beeldende kunst die de buitenwereld leert begrijpen en beheerschen een analogon is van de wijsbegeerte. Wie de schilderkunst minacht miskent voor hem de waarde van de philosophie en van de natuurwetenschap. Wat de geleerde en wijsgeer Leonardo da Vinci zich helder heeft leeren zeggen, voelden reeds een Lippo Lippi, een Verrocchio, een Guirlandajo. In de kunst van dezen vinden wij in aanleg de kunst van gene. De door hen geschilderde koppen, om nog niet van de voorstellingen te spreken die bij Guirlandajo reeds het belangwekkende van het „genre" krijgen, laten ons denken aan een innerlijk drama dat de voorgestelde personen moet hebben vervuld, gelijk wij dat reeds opmerkten bij de portretten der beeldhouwers. Maar terwijl de kunst der beeldhouwers dreigde te verloopen in een verkeerd objectivisme, wordt hier de kunst gered door het wetenschappelijk denken van hem in wien de richting culmineerde, van Leonardo da Vinci. Wetenschappelijk is het woord dat wij moeten uitspreken voor die schilderijen, het woord dat ons den sleutel verstrekt tot het begrijpen er van. De geheele natuur als een levend organisme te beschouwen waar de mensch niet tegenover staat, maar waaraan hij deel heeft, de wetten welke dat organisme regeeren methodisch vast te stellen is de leidende gedachte bij Leonardo. Zijn kunst wil de gedachte in beeld brengen. De Gioconda is één met het landschap waarin zij zich bevindt. Het mysterie van de natuur is in den mensch zelf,

in eigen vernuft zal hij er zijn vrede meê moeten vinden. Dit is het idealisme van Leonardo: de realiteit der dingen in zich zelf te begrijpen.

Zoo vinden wij dat het streven van het 14e eeuwsche kunstzinnige leven heeft geleid tot eene nieuwe formule, waaruit nu heel de toekomst zich gaat ontwikkelen.

In vergelijking met de kunst van da Vinci is Rafaels kunst slechts eene volmaakte uiting van wat voorgangers reeds zochten, het is een laatste woord dat geen beloften voor de toekomst inhoudt. Bij Rafaël vinden wij stelligheid van resultaat, bij Leonardo de altijd voortjagende ervaring die stâge verandering doet verwachten. De een bereikt het hoogtepunt van een doodloopende richting, de ander vertegenwoordigt het rusteloos verder gaan.

Men gevoelt het, noch met den een, noch met den ander is toch eigenlijk een periode afgesloten. Degeen die het quattrocento in zijne volledige beteekenis voor ons afsluit is Michel Angelo.

Men vergete niet, dat toen de realistische kunstenaar zich zelf in de natuur terugvond er toch nog in zijn kunst een klove, een scheiding tusschen den ziener en het geziene voorondersteld bleef. Bij elke ontmoeting moest de moeitevolle zich-eigenmaking van het object nog weêr bevochten worden. De aanleiding tot het kunstwerk was altijd nog de verrassing ondervonden voor wat hij aanvankelijk buiten zich waande. Een voortdurende, speurende studie bleef vereischte. Wij staan in het realistisch tijdvak van de renaissance voor een bewustzijn hetwelk het spook der vervreemding nog altijd voor zich heeft.

Eerst wanneer de ervaring volkomen gerijpt is, wanneer de kunstenaar de vormen en de kleuren in de buitenwereld, in *zijn* buitenwereld, tot volkomen eigendom heeft gemaakt, wanneer zijn geheugen vervuld is, dan zal op dien grond van eigen voorstelling het schoone voor hem opdoemen, rijpen en zich kunnen verwezenlijken in het kunstwerk.

Men begrijpt het onderscheid tusschen deze gesteldheid van

denken, die zich zelve als totaliteit voelt en het aanvaarden, het weten van eeuwig afwisselende verhouding tusschen het ik en zijn buitenwereld dat het denken van Leonardo beteekent.

De kunst van Michel Angelo is de tot volle rijpheid gekomen kunst der vroeg-renaissance; zij geeft de werkelijkheid eener realiteit in tweeden aanleg; die van Leonardo leidt een nieuw tijdperk in, zij beeldt de indrukken van het waarnemend vernuft.

Michel Angelo's denken, in niet minder sterke mate dan dat zijner groote realistische voorgangers, was doortrokken van godsdienstige gevoelens, terwijl de tijd het meêbracht, dat hij vrijer tegenover de kerkelijke leerstellingen kwam te staan, en hij in den levenskamp den steun van de kerk moest missen. In zijn jeugd, toen hij in den uitgelezen kring van vernuftige lieden, vrienden en beschermelingen der Medici, verkeerde, bestudeerde hij Plato en was tegelijkertijd een hartstochtelijk toehoorder bij de prediking van den zuiveraar des geloofs, Savonarola. Hij heeft op rijpen leeftijd de verontwaardiging gekend over de bandeloosheid van het pauselijke hof. Zijn ouderdom werd bestraald door de mystieke liefde voor Vittoria Colonna en hij genoot toen van de hoog-geestelijke gesprekken met mannen die het alleen aan de onaantastbaarheid van hunne plaats in de maatschappij te danken hadden, dat zij door de inquisitie niet verontrust werden. Zoo kon zijn geschoolde geest het tegenwicht vormen voor zijn onstuimig temperament. De sonnetten waarin hij gewoon was zijn gedachten neer te leggen, geven ons het beeld van zijn levensstrijd, van zijn bijna ziekelijk ontvankelijk gemoed, van het zich geven aan anderen en het zich weer terug trekken in geestelijke afsluiting en verinnerlijking.

Waar de mensch op den kunstenaar werkt, wordt bij Michel Angelo het ondervondene onmiddelijk door zijn godsdienstig gevoel opgeheven tot het ideëele. Zoo spoedig hij de leerjaren achter zich heeft en meester is van zijn techniek zien wij hem, in den tijd dat hij schijnbaar al zijn aandacht aan de studie der antieken wijdt, zijn marmeren Pietà scheppen (St. Pieter te Rome),

eene voorstelling welke boven het realistische uitgaat en tevens van eene godsdienstige opvatting getuigt welke buiten de heerschende kerkelijke staat.

Onberispelijk in de uitvoering, zoowel van het naakt als van de gedrapeerde figuur, zooals dat van een gestudeerd ontleedkundige, als Michel Angelo, was te verwachten, treft ons de groep door het ongewoon indrukwekkende van de nog zoo jeugdige Moedermaagd, tegenover het betrekkelijk kleine, lamentable lijk van den zoon. Condivi, de vriend en eerste biograaf van den beeldhouwer, vertelt ons, hoe Michel Angelo hem de uitlegging had gegeven, dat de kuische vrouw langer de schoonheid harer vormen bewaart dan de vrouw overgegeven aan zinnelijke lusten, hoeveel te meer moest dit dan niet het geval zijn bij de vrouw die nimmer de zinnelijkheid gekend had. Zij moest altijd in de reinheid en in de kracht van de jeugd worden voorgesteld. De zoon daarentegen die de zonden van de menschheid op zich had genomen, was bij het scheiden uit dit leven oud van lichaam.

Een niet minder eigen gedachte lezen wij in de voorstelling van de schepping van Adam aan de zoldering der Sixtijnsche kapel. Ligt er niet in de overgegevenheid van dat gespierde lichaam, in de matheid van dien blik, iets van de loomheid der aan zich zelve overgelaten natuur, de melancholie van door den geest verlaten te worden, het drukkende voorgevoel van den komenden strijd, eer natuur en geest wederom verzoend zouden worden? Voorzeker deze kunstenaar, die oneindig meer dan één van zijn voorgangers in de geheimnissen van de materieele lichamelijkheid was doorgedrongen en ook nooit verzuimt de vormenpracht van zijn figuren te laten spreken, heeft toch de meest immaterieele kunst geleverd welke zich ooit in dienst van de Christelijke kerk heeft gesteld. Aan het uiterlijke van den eeredienst, zooals die in de gothiek en in de vroeg-renaissance werd verricht, heeft hij nooit geofferd; hij had daar zelfs een hekel aan. Zijn werken zijn daarentegen doordrongen van

een mystiek, welke door zijn tijdgenooten niet begrepen werd en, laat ons het zeggen, misschien eerst door de kritiek van den laatsten tijd werd ingezien.

Men kent de verontwaardiging der tijdgenooten toen eindelijk het „laatste oordeel" in de Sixtijnsche kapel te zien kwam. Die toornende Christus, voor wien de Moedermaagd zelfs bang schijnt te zijn, aan wien de martelaren, als om hem tot gestrengheid aan te sporen, hun martelwerktuigen toonen, was te positief schrikwekkend voor die tijden van twijfelzucht.

Een brief van Vittoria Colonna aan Michel Angelo geeft ons den sleutel tot het geheim van des kunstenaars gedachten. Voor hem was de Christus van de verzoening eerst gekomen, de Zoon, in naam des Vaders vrede brengende voor zondaren. Ten tweeden male komende, zal hij alleen zijn Majesteit, zijn gerechtigheid, zijn macht toonen. Michel Angelo was met vertwijfeling vervuld door het verderf van zijn tijd. Hij oordeelde, dat de liefderijke Christus vergeefs onder de menschen geleefd had; men had zijne liefde versmaad, er was nu geen heil meer te wachten, alleen straf en eeuwige verdoemenis.

In zijn ongewijde werken scheen hij den tijdgenoot nog onbegrijpelijker; de uitlegging die hij er zelf van gaf, en welke ons soms als lage vleierij toeschijnt, moet beschouwd worden als ironische uiting van iemand die rustig aan het werk gelaten wil worden en die zijn publiek te laag schat, om in zijn gedachten te kunnen komen. Zeer wel mogelijk speelden hem verscheidene denkbeelden door het hoofd bij het scheppen van zijn allegorische figuren. Hij is zijn geheele leven lang gebukt gegaan onder de veelheid van aandoeningen en van hartstochten, waarvan hij voelde maar al te zeer slaaf te zijn; zijn gansche leven is een strijd geweest tusschen zijn driften, zijn angsten en zijne geestelijkheid, tusschen zijn godsdienstig mysticisme en zijne wijsgeerige overdenkingen.

De twee slaven, thans in het Louvre te Parijs, oorspronkelijk bestemd voor het praalgraf van Paus Julius II, drukken voor

ons de levensmoeheid uit en de oproerigheid tegen het noodlot, maar wie zal zeggen wat de beeldhouwer zelf er eigenlijk in gezien heeft? Wie zal het zeggen, wanneer ook die andere figuren, thans in de Academie te Florence tentoongesteld, in beschouwing genomen worden, waarin het leven, het vooralsnog onuitgesproken leven zich aan de materie wil ontworstelen.

Over de grafbeelden der Medicikapel te Florence zijn de grootste dwaasheden gezegd en geschreven; men heeft aan eene verpersoonlijking van den dag, den nacht enz. willen denken, omdat één der beelden een symbool, een uil, bij zich heeft, maar waarom hebben de drie andere dan geen symbolen? Is Michel Angelo onder het werk van gedachte veranderd? Een Duitsch schrijver, Steinmann, in zijn werk: „Das Geheimnis der Medici-gräber" ziet in de figuren een verpersoonlijking van de vier temperamenten: het cholerische, het sanguinische, het phlegmatische en het melancholische. De levensidee zelve wilde Michel Angelo in zijn kunst geven, de levensidee die voor hem één was met de aesthetische idee.

Come dal foco 'l cald' esser' diviso,
Non puo, dal bell' ettern' ogni mie stima,
Ch'exalta, ond'ella vien', chi piu 'l somiglia.

Sonnet 92; edit: Frey.

De man die vol van de godsdienstigheid en de wijsheid van zijn tijd was, zal zelf niet altijd geweten hebben wat hij wilde in zijn kunst; hij wilde de schoonheid die niet deze of gene gedachte in het bijzonder uitdrukte, hij wilde de schoonheid waarin de algemeenheid van het leven gevoeld werd. Als kunstenaar heeft hij zich in de schilderkunst, welke van alle beeldende kunsten het meest uiteenzet en vertelt, het meest de gedachte benadert, dan ook het minst in zijn element gevoeld. Aan de beeldhouwkunst, waarbij hij voor goed afzag van de polychromie, heeft hij de voorkeur gegeven. Voor hem stond het

ongepolychromeerde beeld verder van de realiteit dan het schilderij, ook dan het bas-relief, dat hij na zijn leerlingtijd nagenoeg nooit meer beoefend heeft. Een portret heeft hij nooit geschilderd of gebijteld.

En bij het stijgen der jaren, toen Michel Angelo meer en meer zich vergeestelijkte en, kunstenaar blijvende, toch de kategorie van de kunst wilde overschrijden, werd hem ook het beeld een nog te sterke band met de natuurlijkheid, verdiepte hij zich in de wiskundige vragen welke de bouw van het koepelgewelf meêbrengt en bepaalde hij zich tot de beoefening der bouwkunst in den dienst van het goddelijke.

Ne pinger, ne scolpir fie piu che quieti
L'anima, volta a quell'amor divino
C'aperse a prender noi 'n croce le bracia.

(Edit. Frey. Sonnet 147).

De kunst van Michel Angelo levert het bewijs van een eigen kunstzinnig leven. Het individu had zich als totaliteit begrepen, een 'ik' dat zich het veeleenige ware wist. Dat individu behoefde zich zelf geen rekenschap meer te geven van de doorgemaakte aandoeningen, het was onbewust het bewuste produkt geworden van onmiddelijk tot gevoelens verinnerlijkte aandoeningen, gevoelens welke zich dan in het geheugen tot beelden vastzetten en zich verzakelijkten in het kunstwerk.

De wereld van Michel Angelo was een voor zichzelf volmaakte wereld. Voor tijdgenooten baarde zijn kunst echter dezelfde verrassingen welke elk ander ding zoude kunnen gebaard hebben. Het idealisme van Michel Angelo is een verheven realisme, waarin de realiteit is opgeheven en dan ook voor anderen de opvoedende kracht verloren heeft. De goedkeuring en de bewondering van den tijdgenoot was niet meer dan een bloote verzekering. Deze vermocht van Michel Angelo's kunst niet meer te verwerken, dan wat zijn eigen onderscheidingsver-

mogen reeds onbewust van elders tot het zijne gemaakt had. Zij die de uiterlijkheden er van nabootsten, bedreven een leege daad waarbij van leven nauwelijks sprake kon zijn. Als een afschijnsel van iets beters kan sommig werk der navolgers van Michel Angelo ons behagen, voor de geschiedenis van het kunstzinnige leven blijft het een te verwaarloozen factor.

Wij moeten het verloop van de aesthetische ontwikkeling zoeken bij de kunstenaars in wie de kritische waarneming levendig is.

De belangstelling in de dingen der buitenwereld, het verlangen alles te onderzoeken en te bekijken, het lustige gevoel de natuur in te lijven blijft onverflauwd de voornaamste prikkel tot het doen van schilder en beeldhouwer.

Meester en leerlingen wijdden zich met hartstocht aan ontleedkunde en doorzichtkunde, aan het landschap en aan het portret; het behoorlijk in beeld brengen van het naakte menschelijke lichaam, het schoone daarin te vinden werd beschouwd als een edel streven waaraan geen godsdienstige schroom meer in den weg stond.

De beeldhouwers der oudheid beschouwde men minder nog als leermeesters die men had te volgen, dan wel als gelijken van wier merkwaardige vindingen men partij kon trekken, door die naar eigen goedvinden te wijzigen.

Wanneer men eene verzameling Italiaansche bronzen uit de 15e eeuw beziet, dan treft allereerst het levendige pogen alle denkbare houdingen van het naakt in het metaal blijvende vormen te geven. Dikwijls vindt men herinneringen aan dit of aan dat antieke beeld onmiskenbaar terug. Maar van eigenlijk plagiaat, op enkele uitzonderingen na, kan slechts bij onderdeelen sprake zijn; het verlangen om een waargenomen houding in toepassing te brengen, den indruk van een pas opgevangen gebaar vast te leggen, kortom iets nieuws te maken overheerscht

zoozeer, dat tegen overdrijvingen en verdraaiïngen van standen zelfs niet wordt opgezien. Wij wezen er reeds op, hoe de eerste renaissance van den kleinen antieken genius der Romeinsche sarkophagen het realistische, spelende kinderfiguurtje heeft weten te maken, hoe aldus het bestudeeren van een product uit een vervaltijd er toe leidde, dat de moeilijke opgaaf welke de middeneeuwen niet hadden kunnen oplossen, een thema werd waarop de jonge kunst het liefst varieerde. De brons-plastiek ging hiermede voort. Door het kind en den jongeling in het kenmerkende der leeftijden af te beelden, toonde de kunstenaar zichzelf te begrijpen; hij toonde gevoel te hebben voor de geschiedenis van eigen individu, besef te hebben van graden van ontwikkeling; hij toonde ook in dit opzicht met kritiek te overwegen.

In zoo'n verzameling bronzen zullen wij verder dieren vinden in hunne eigenaardige, scherp waargenomen houdingen: koeien, geiten, krabben, insecten, en voornamelijk het paard wordt bestudeerd. Eerst zullen de antieke paarden van San Marco, te Venetië en het paard van Marcus Aurelius, te Rome, als voorbeeld dienen; Bertoldo kijkt naar de paarden der Dioscuren, te Rome, Leonardo da Vinci eveneens, wanneer hij zijn ontwerpen voor het standbeeld van Francesco Sforza op het papier phantaseert, maar hij studeert niet minder in de stallen van Ludovico Sforza. Tot op zekere hoogte navolging dus, maar navolging met kritiek.

Van de schilders is Mantegna degeen die het meest naar de antieken gekeken heeft. Van zijn meester Squarcione moest hij zelfs, voor zijn muurschilderingen in de „Eremitani" te Padua, het verwijt hooren, dat zij te zeer Romeinsche bas-reliefs herinnerden, maar hoe men er toen ook over gedacht moge hebben, wij bewonderen het, dat zijn liefde voor de oudheid toch in het minst geen afbreuk gedaan heeft aan zijn oorspronkelijke vindingskracht; zijn kieskeurigheid bleef ongerept. Degeen die, te Mantua, in het oude paleis, de camera degli sposi heeft gezien,

zal moeten getuigen, dat geen tijdgenoot gelukkiger portretgroepen heeft weten te maken, of beter zijn liefde voor mooie dieren heeft getoond en op geestiger en gevoeliger wijze van het kinderfiguur heeft gebruik weten te maken. Het turen op het antieke marmer heeft ook blijkbaar zijn gevoel voor kleuren geenszins verstompt. Met zelfstandigheid gaat hij op den door Andrea del Castagno ingeslagen weg voort.

Het onderscheidingsvermogen geeft de kunstenaar van de 15e eeuw over aan volgende geslachten; het is de erfenis waar de geheele 16e eeuw op teert; het is het teeken waaronder het kunstzinnige leven zich in de volgende tijden zal ontwikkelen.

De kunstenaars zijn allen behebt met dien zin voor kritiek welke uit alles en overal vandaan, het goede haalt. Zij die in aanmerking komen, hebben allen trekken gemeen, maar bieden tevens zooveel verschilpunten, dat zij het verwijt van niet oorspronkelijk te zijn ontgaan. Niemand beschuldigde een ander van aesthetischen diefstal, omdat alles als gemeen goed beschouwd werd dat door een iegelijk naar eigen goedvinden op verschillende wijzen gebruikt en verbruikt werd. Vrijelijk gebruikt de beeldhouwer de geteekende schetsen van zijn collega's, om er naar te modelleeren. In de goudsmidswerkplaats zijn in brons of in lood de afgietsels te vinden der beste composities van vakgenooten en niemand acht het beneden zich die op eigen werk toe te passen.

Heel de kunstzinnige wereld, bezuiden en benoorden de alpen, heeft maar één verlangen: het weten te verrijken.

Wat de Van Eycken in het noorden gevonden hadden, wordt, zoodra het in Italië gekend wordt, met geestdrift aanvaard. Van Eyck had zijn menschelijke figuren in de atmosfeer weten te zetten, de omtrekken waren verzacht, het scherpe der overgangen verdween in het waas van halve tonen. Zijn coloriet had er een ongekende rijkdom en rijpheid door verkregen. Ontegenzeglijk was het de luchtgesteldheid van het noordelijke vaderland welke den krassen waarnemer den reuzenstap vooruit

had doen nemen. De Italianen, onder hun helderen hemel, in hun kritstallig doorschijnende lucht, waren er niet toe gekomen; zij hadden er de behoefte ook niet toe gevoeld. Zoodra echter de oogen geopend waren, werd de les ten nutte gemaakt. De Venetianen, met Gentile en Giovanni Bellini aan het hoofd, verwerkten haar en voerden haar op tot de bekende schitterende uitkomsten.

Omgekeerd aanvaardde het noorden, toen er de kunst in het werk van Klaas Sluter en van de Van Eycken een wedergeboorte beleefd had, de Italiaansche vindingen. Zoodra de kunstenaar zichzelf in de natuur heeft leeren kennen, waardeert hij ook wat anderen maken en, gelijk de kunstenaar, ook de kunstliefhebber. De heerschappij van de realistische kunst haalt ook het kunstwerk van buiten de grenzen binnen. Het realisme heeft de neiging het nationalisme op te heffen. De Hertog van Berry, René van Anjou, de groote beschermer der realisten, zijn verzamelaars van Italiaansche kunst. Jean Fouquet, de eerste Franschman die werkelijk doortrokken is van den geest der Van Eycken, heeft, op reis in Italië, niets geen moeite om zijn zuidelijke collega's te begrijpen. Perréal, de schilder van Karel VIII, geeft zich geheel aan de Italiaansche kunst; en, evenals hij, de meesten, zoowel in de Nederlanden als in Frankrijk.

In Vlaanderen waar, gelijk ik er reeds op wees, de renaissance minder duurzaam krachtig geweest was dan in Italië, kreeg de Italiaansche kunst vrij spel en is het dikwijls moeilijk, vooral in den overgangstijd de nationale eigenschappen te blijven onderkennen.

In Duitschland, wij zullen het straks zien, gaat het niet anders.

Overal gebeurt hetzelfde. Men leert de gevoelens welke de natuur opwekt stelselmatig tot een wetenschappelijk bezit verwerken. Men weet, dat aandoeningen zich laten vastleggen, men waardeert eigen aandoeningen als de hulpmiddelen tot het scheppen van nieuwe kunstwerken; zoo komt de kunstenaar tot de wetenschap van zich zelf, tot een wetenschap waarin zijn

onderzoekingslust een eindeloos veld van werkzaamheid vindt.

Het verschijnsel dat ons in de eerste plaats hierbij treft is, dat thans in de schilderkunst het nieuwe leven naar voren komt, in de schilderkunst die een ruimer veld biedt tot het uiten van gevoelens, die het mogelijk maakt ook de meer ingewikkelde gedachte te vertolken. Zagen wij niet Michel Angelo die de levensidee, in hare algemeenheid, wilde uitdrukken, zich het liefst bepalen tot het marmeren beeld en hebben wij niet reeds begrepen, dat, in tegenstelling met hem, Leonardo da Vinci eerst geheel tot zich zelf kon komen in het schilderij. Voor zoover wij ons uit Leonardo's overgebleven teekeningen een oordeel over zijn plastiek kunnen maken, schijnt het, dat zijn rusteloos zoekende geest te zeer aarzelde de gedachte in het positief plastische te stellen, om met gemak te kunnen voortbrengen. Maar in zijn schilderingen en teekeningen vinden wij zonder moeite de persoon terug die wij uit zijn geschriften hebben leeren kennen: den natuurvorscher met zijn nieuwe vondsten op zoo uiteenloopend gebied, den anatoom, den nauwgezetten opmerker van bewegingen, den theoreticus op het gebied van doorzichtkunde, den man die voor het eerst een recht begrip van de betrekkelijke waarde der kleuren krijgt, zoodat hij een voorlooper der moderne luminaristen genoemd zou kunnen worden, den zielkundige en den physionomist die, naar zijne meening, nooit te veel tijd gaf aan het bestudeeren van gemoedsaandoeningen en hoe die zich in gelaatstrekken en in gebaren verraden.

De wereld van gedachten welke wij achter den Hieronymus, het avondmaal, of de Mona Lisa vermoeden, zou toen nooit in een beeldhouwwerk hebben kunnen worden gelegd. Wij gevoelen ons daar voor een mysterie van nog veelzijdiger inhoud dan voor welk werk ook van Michel Angelo. Men neme een geteekenden kop van Leonardo en men vergelijke dien met al wat vóór hem gemaakt is. — Waar vindt men die diepte van blik terug waarin het denken zelf ligt uitgedrukt?

Ditmaal wijst een schilder den weg, om dan trouwens weer

door geen van zijn tijdgenooten of onmiddelijke volgers te kunnen worden geëvenaard. Zij hebben de macht van Leonardo gevoeld, zij leven en denken in eenzelfden tijd, zij zijn bezield door eenzelfde streven, maar omdat zij het volledige inleven in de gedachte, het volkomen beheerschen van het denkende doen missen, moeten zij tot zekere kunstgrepen hun toevlucht nemen, om nog iets van hetzelfde te geven.

De moderne kritiek is het dan ook gelukt zelfs de beste werken der leerlingen, van een Boltraffio, van een da Preda, van zijn oeuvre te scheiden. En wat bij dezen ons nog voortreffelijk voorkomt, die uitdrukking van het denkende leven, geeft bij anderen, zelfs zeer grooten, iets verontrustends en iets prikkelends. Voor nagenoeg al de zestiende eeuwsche portretten vragen wij ons onwillekeurig af: wat wil die persoon eigenlijk zeggen? Altijd vinden wij een raadselachtig turenden blik welke wel iets zeer kras levendigs aan de personages geeft, maar tevens het onbestemde, het zich nog niet bepaald hebbende dat men ook bij een mooi dier opmerkt. Nemen wij de mooiste portretten van Tiziaan, den „Engelschen edelman" in 't Palazzo Pitti, of „den man met den „handschoen", in 't Louvre, nemen wij een Durer of een Holbein, een Moro of een Clouet, bij allen, bij den een in heviger, bij den ander in minder hevige mate, treft ons het zelfde. En als nevenverschijnsel, zien wij, dat ook menigmaal de éénheid in den kop verdwijnt. Men ziet oogen, een neus, een mond, onze blik beweegt zich over de schilderij en wij maken zelven eene synthese, maar die synthese wordt niet door den kunstenaar gegeven. Wat in de koppen der middeneeuwsche kunstenaars gebeurde, herhaalt zich thans wederom, zij het ook op een ander peil.

Met dat al, wij mogen het doorzien, wij zullen toch altijd dusdanig geboeid blijven, dat wij zonder voorbehoud onze bewondering blijven geven, indien ten minste aan de uitvoering, aan de techniek met dezelfde toewijding is gewerkt, indien ook hier een leven van onderzoek van onophoudelijk streven iets

nieuws brengt. Wij zouden van kunstzin ontbloot moeten zijn, wanneer wij ons niet gewonnen gaven aan de eenzijdigheid van de reuzen die men Giorgione, of Tiziaan noemt. Wij laten ons altijd weer meeslepen en meenen telkens, dat er niet iets beters is gemaakt. Beter niet, dat is ook zoo, maar anders wel; het laatste woord is nooit gesproken.

Men beseffe toch, dat kunstwerken altijd een betrekkelijk schoonheidsgevoel vertegenwoordigen. Betrekkelijk schoon is de kroning van de maagd Maria aan de Notre Dame, te Parijs, of de David van Donatello, of de Gioconda van Leonardo, of de Staalmeesters van Rembrandt, of de Voltaire van Houdon. En betrekkelijk in schoonheid is het eenzijdig aangekeken landschap van Giorgione, van Tiziaan, of van Breughel, zoowel als een landschap van Ruysdael, want in het eerste is de bijzondere eigenschap even volkomen tot uiting gekomen als het synthetische in Ruysdaels kunst. Voor Tiziaans landschappen, bij het aanschouwen van in zon badende heuvelen, boomen en gebouwen, worden eigen herinneringen van genot wakker, bij Giorgione voelen wij ons weer gedrukt door vroeger beleefde mystiek van dramatische lichteffecten, bij Breughel herleven wij het frissche gevoel van najaarswandelingen, of het afgematte huiswaarts keeren na lange wintertochten en zoo worden wij evenzeer van eigen stemming vervuld als wij straks van Ruysdaels stemming vervuld zullen worden.

Met het zoogenaamde genre, waarvan wij de eerste gedachte reeds op het einde der 15e eeuw, bij Carpaccio en Giorgione, vinden, gaat het niet anders. Wij zijn overtuigd, dat de tafereelen van het publieke en intieme Venetiaansche leven, zooals Carpaccio die geeft, even zoovele documenten zijn waaruit gebaar en houding van die menschen ons duidelijk worden, met niet minder getrouwheid dan later de schilderijen van een Pieter de Hoogh of van een Delfschen Vermeer ons van het Hollandsche leven in de 17e eeuw vertellen. Want het enkelvoudige, op één houding gerichte gebaar waarin de figuur van Carpaccio tijdelijk opgaat,

is niet minder juist weergegeven, dan het even geschetste, ingehouden gebaar van de bezonnen gedachten waarin de 17ᵉ eeuwsche Hollander leeft. Inderdaad het behoeft moeizame, vergelijkende kritiek, om het verschil in uitingen van het kunstzinnig leven te begrijpen, verschil der momenten van het dialectisch bewegen in 15ᵉ, 16ᵉ en 17ᵉ eeuw. Maar wij zullen dan tot het besef komen, dat bij gelijkwaardige individueele vermogens, toewijding en uiting, van hooger of lager kunst in den gewonen zin van het woord geen sprake meer kan zijn, dat met het hooger of lager slechts verschillende phasen van ontwikkeling worden bedoeld, dat het onontwikkelde het ontwikkelde inhoudt, het bijzondere het algemeene, evenals het ontwikkelde het onontwikkelde vooronderstelt en het algemeene het bijzondere.

Zoo vragen dan na de groote schilders die wij reeds noemden ook nog anderen, die weer op hun manier de natuur aankeken, om onze belangsteling; ook in hen leert het leven zich van een bijzonderen kant kennen. Eerst Correggio en Tintoretto wier beste stukken het spelen van het licht op het naakte menschelijk figuur met voorliefde laten zien: de fijnheid van gebroken vleeschtinten in koele doorzichtige schaduw, naast heldere zonlichtpartijen. Dan de groote Bologneezen, de zoogenaamde manieristen, vóór allen de Caracci, die, zonder voorbehoud, partij trokken van alles wat vóór hen gemaakt was en die in de zatheid van hun weten en van hun kunnen, als een uiting van eigen vernuft, zich gingen toeleggen op een bepaalde, zijdelingsche, scherpe phantastische verlichting. Eendeels vereenzelvigen zij zich met wat anderen uitgedacht hebben, anderdeels gaan zij terug naar de natuur om een nog onbestudeerd kantje waar te nemen, aldus een innerlijke tegenspraak vertoonende van idealisme en realisme welke op een komende kentering wijst in het kunstzinnig leven. Met de Caracci zijn wij in de 17ᵉ eeuw gekomen; Rembrandt staat geboren te worden.

Om de 17ᵉ eeuw te begrijpen, moeten wij eerst op onze schreden

terug en nagaan wat er, in de 16e eeuw, in Duitschland en in Frankrijk gebeurd is.

In Duitschland kunnen wij niet, gelijk in de Nederlanden en in Italië, wijzen op een plotseling, zelfstandig ontwaken van het bewustzijn. Den Duitschen kunstenaar werd de weg gewezen door voorbeelden van buiten ingevoerd. In de eerste plaats was het wel de prentkunst, houtsnee en kopergravure welke door haar voorbeeldeloos snelle verspreiding de nieuwe zienswijze binnen de grenzen bracht. De geconcentreerde compositie, zoo eenvoudig levendig in het lijnenspel der kleine prentjes uitkomende, gemakkelijk begrepen, werd aanstonds aanvaard en dienstbaar gemaakt ter verduidelijking van den tekst der volksboeken. Ik herinner slechts aan de „Geistliche Auslegung des Lebens Jesu Christi" in 1470 te Ulm verschenen, waarin men de hand, of althans den invloed van Martin Schoen heeft herkend, aan de „Seelen Würzgarten" van 1483, door Johannes Zainer te Ulm gedrukt, aan den „Schatzbehalter, oder Schrein der wahren „Reichsthumer des Heils und ewiger Seligkeit", geïllustreerd met medewerking van niemand minder dan Michel Wohlgemut, om te laten beseffen hoe de Nederlandsche editie der „Biblia Pauperum" en van het „Speculum humanae salvationis" haar invloed niet gemist hadden.

Evenzeer als de Nederlandsche prentkunst werd ook de beeldhouwkunst van Claas Sluter aanvaard, zoowel onmiddelijk, als gezien door de plastische schilderkunst der Van Eycken en van hun leerlingen. Men zou zeggen, dat de schilders Conrad Witz van Bazel, Hans Multscher van Ulm, Lucas Moser van Weil verluchte steenen of houten beelden schilderen, in den stijl van die aan de Chartreuse te Dijon, en tot diep in de 16e eeuw blijft het mode aan een zelfde altaar, naast elkaar, paneelen versierd met schilderwerk en met zeer laag gepolychromeerd relief te plaatsen, waarin nog altijd de stijl der Vlaamsch-Nederlandsche kunstenaars is te herkennen. Die verwarring, of vermenging der beide kunsten, beeldhouwkunst en schilderkunst, veroorzaakt

door onontwikkeldheid van kritiek, door een gebrek aan oorspronkelijkheid, leidt zelfs tot een eigenaardigen stijl. In Franken, Zwaben, Beijeren, aan den Neder-Rijn wordt die stijl gevarieerd, zoodat men zelfs van verschillende scholen zou kunnen spreken, maar overal wil de beeldhouwer schilderachtige effecten bereiken en lukt het den figuurschilder niet zich los te maken van het plastische, zoodat hij het nooit tot een harmonisch, door de atmosfeer gebonden kleuren-geheel brengt. De beeldhouwers Veit Stoss en Tilman Riemenschneider zoeken door de hoekige plooien van hevig bewogen stoffen, sterke licht en schaduweffecten te bereiken, daarentegen hebben de oude Holbein, Cranach, Hans Pleydenwurff en zelfs de groote Matthias Grünewald, in hun ontegenzeggelijk picturaal vermogen, toch altijd het vrijstaande beeld voor oogen. Het lijkt wel alsof schilder en beeldhouwer de natuur niet uit eigen ervaring kennen, maar slechts van hooren zeggen. Zij zoeken bij elkaar steun om het gebrek aan onmiddelijke studie naar de natuur te verhelpen.

Dat halfslachtige karakter der Duitsche kunst treft ons evenzeer, wanneer wij gaan letten op de Italiaansche elementen welke naast de Nederlandsche den kunstenaar geboeid houden. Een krasse figuur als Grünewald gaat voor zijn Madonna van Colmar zonder schaamte te rade met het koptype van Leonardo da Vinci dat dan op het naar Nederlandsche mode gedrapeerde lichaam schier onherkenbaar wordt. De beeldhouwers Peter Fischer en Conrad Meit geven Italiaansche houdingen aan hun dik gebuikte mannen en vrouwen, met afhangende schouders, wier, door Duitsche kleederdracht vervormde lichamen, de meest belachelijke naaktfiguren geven. Uit dit alles, kortom, spreekt eene innerlijke weerstreving tusschen eclectisme en naturalisme welke alleen dan tot wat blijvend schoons kan leiden, indien de kunstenaar eens tijdelijk het accent op het naturalisme legt en zijn aandacht op één bepaald punt wil en kan vestigen. Zoo Holbein de oude in zijne geteekende portretten, waarvan dan weer die voortreffelijke eenheid van werking uitgaat, welke ook

het Italiaansche portret der vroeg-renaissance bezit, zoo de groote bent landschapschilders die om het zeerst door hunne verfijnde opmerkingsgave deze en gene bijzonderheden weten vast te leggen.

Onder allen neemt Albrecht Dürer een bijzondere plaats in. Hij herhaalt voor Duitschland wat Leonardo da Vinci, in veel ruimer mate nog, in Italië gedaan heeft. In zijn werk beleven wij niet een nieuw moment van het aesthetisch denkproces. Maar getroffen door zijn belangstelling in al het menschelijke van zijn tijd, vergeven wij hem zijn tekortkomingen in doorleefde oorspronkelijkheid. De wereld waarin hij leeft, in hare eenzijdige overspanning, zal ons toch altijd blijven boeien. De invloed welke van hem is uitgegaan was groot, voornamelijk op technisch gebied.

Naast hem zijn, in dit opzicht, ook de landschapschilders te bestudeeren.

Wanneer men eens een portefeuille doorbladert met facsimile naar teekeningen van een Altdorfer, een Hirschvogel, een Lautensack, een Springinklee, een Sebald Baumhauer, een Tobias Skinner, waarin het landschap zoo menigmaal een hoofdrol speelt, dan zal men er van doordrongen worden, dat het al die lieden, ook waar zij soms nog een bijbelsche voorstelling als een Vlucht naar Egypte, een Aanbidding der Koningen, een Geboorte uitbeelden, in de eerste plaats om het schilderachtig landschappelijke te doen is. Het behoorlijke wegschuiven en uiteen houden der verschillende plans wordt als een geliefd probleem behandeld dat niet te ingewikkeld kan zijn; men is er op uit den hemel met de wolkenfiguren te laten welven; de boomen en planten worden in hun groeiïng, in hun schors en bladvorm aangeduid alsof het teekeningen voor botanische studiën gold. Het lustige gevoel dat het zijn in de vrije natuur hun bezorgt, ontleden deze kunstenaars onmiddelijk in liefde voor onderdeelen. Zij zijn de voortreffelijke leermeesters geweest van mannen als Hercules Seghers, Rembrandt en Ruysdael die dan

ook nooit geschroomd hebben hun technische manieren en eenmaal door het publiek begrepen uitdrukkingswijzen braaf over te nemen.

Na het grootsche en indrukwekkende dat een Giorgione of een Tiziaan in het landschap hadden gezien, geven de 16^{e} eeuwsche Duitschers het liefelijke en intieme er van en zoo hebben zij in dit opzicht het kunstzinnige leven al weer rijker gemaakt.

Ten slotte het aesthetische leven in het Frankrijk van de 16^{e} eeuw. Het uit zich hoofdzakelijk in een plastische kunst welke, gelijk wij zien zullen, het karakter van een voorbereidende kunst blijft vertoonen en dan ook betrekkelijk laat, eerst in de 18^{e} eeuw, hare idealiteit zal onthullen.

Wij hebben er reeds op gewezen, dat, door het weinig krachtige leven der eerste renaissance in Frankrijk, de kunst van een Fouquet en van de school van Sluter geen blijvend nationaal verschijnsel vermocht te worden; het is alleen aan de groote technische geoefendheid te danken van den Franschen beeldhouwer, dat hij in zijn navolging van Italiaansche kunst toch nog iets eigens blijft houden.

Na het binnendringen der Italiaansche werken zullen krachtige naturen als die van een Michel Colombe eigenlijk niet meer doen dan hun manier wat verzachten. Het realisme van Sluters volgelingen ontspant zich. Om de beelden van Michel Colombe laten zich andere groepeeren die van een zelfden geest getuigen. De St. George in het Louvre, afkomstig uit het kasteel van Gaillon, is een zeer levend product van de gelukkige mengeling van Italiaanschen en Franschen stijl. Het belooft een toekomst van wijziging en van ontwikkeling, die dan ook niet is uitgebleven.

Blijkbaar kwamen de Italiaansche kunstenaars die zich in Frankrijk vestigden onder de bekoring van hun nieuwe vaderland en brachten nagenoeg een gelijkwaardig offer van nationale eigenschappen als hun Fransche kunstbroeders; door een wrijving en wisselwerking tusschen Fransche en Italiaansche richtingen

ontstaat er een niet miskenbare nieuwe kunst. Vergelijkt men de beelden van Jean Juste (de familie der Justes, of Giusti, had zich uit Florence in Frankrijk gevestigd en werd door het Fransche hof aan het werk gezet) aan de graftombe van Lodewijk XII, te St. Denis, met die van Michel Colombe, dan zal men bevinden met werken uit een zelfde school te doen te hebben.

Maar op één gebied toonde de Fransche kunst aanvankelijk minder gevoel van eigenwaarde, namelijk op het gebied van het ornament. Al even getrouw als de Italianen vroeger het klassieke ornament hadden overgenomen, namen thans de Franschen het Italiaansche over.

Dat gebrek aan zelfstandigheid komt te meer uit waar de versiering op gothische bouwwerken wordt toegepast; men toonde daardoor noch het een noch het ander recht te begrijpen en al hebben de architecten onder Frans den Eerste dit euvel verholpen, wij moeten niet te min het verschijnsel, dat zonder meer overnemen van het bestaande, aanteekenen als een verslapping van het kunstzinnige leven, een verslapping welke zich ook op het gebied der beeldhouwkunst liet navoelen.

De kunst van een man als Jean Goujon, bij voorbeeld, en al de navolgingen, die kunst, van hoeveel smaak, van hoeveel technische bedrevenheid die overigens ook getuigen mag, toont een neiging het menschelijk lichaam aan het ornament aan te passen, het als ornament te gebruiken. Dat een groot meester hiervan iets zeer verleidelijks kan maken, laat zich denken, maar voor de verdere ontwikkeling is het bedenkelijk, omdat alle krasse aandoening en onmiddelijke waarneming van de natuur er door wordt belemmerd. Deze wijze van werken heeft geleid tot het bezorgen van een kanon voor het menschelijk figuur, tot een zeker academisme. Uitmuntend geschikt voor de kleinkunsten: goud- on zilversmidskunst, ceramiek enz. waar het ornamentale op den voorgrond moet treden, was de richting hoogst gevaarlijk voor de vrije beeldhouwkunst. Zij is als het

ware de voorbereiding tot Jean de Bologne en tot het academisme der 17e eeuw.

Aan Jean de Bologne denken wij, wanneer wij van Michel Angelo's navolgers spreken. Wij weten dan met iemand te doen te hebben wiens eigen werken en streven beheerscht wordt door het bewonderen van het werk van anderen. Hem dreef niet de zin naar onderzoeken en ontleden. Voor het begrijpen was een aannemen en rustig gelooven zonder meer in de plaats gekomen, een gelooven dat, door het werkeloos en onwezenlijk bestaan van bij zich zelf verblijvende en zich zelf opheffende gedachte-beweging, van den aanvang af bestemd was om te sterven, een gelooven dat ook het 17e eeuwsche academisme van Colbert beheerscht en dan, in den letterlijken zin van het woord, door de verveling zijn dood vindt.

De Fransche school werd gered door het weten van de naast het academisme zich ontwikkelende portretkunst. Daar laat zich dan weer het geduldig waarnemen van onderdeelen, het ijverig bestudeeren van anatomie en physionomie gelden. Germain Pillon heeft in zijn bustes van Hendrik II en Hendrik III proeven van nauwgezette, niets ontziende portretkunst gegeven, waarvóór men zich telkens afvraagt, hoe het mogelijk is, dat vorsten, allerminst van ijdelheid ontbloot, konterfeitsels duldden, welke, door hun onverbiddelijk naturalisme, de verfoeilijke karaktereigenschappen der modellen als van de daken schreeuwden. Zijn bronzen beeld van den kanselier de Birague (Louvre) is een meesterstuk, wederom volstrekt maat gevend voor de ontwikkeling van den kunstzin in de besproken phase. Na Pillon noemen wij de medailleurs Guillaume Dupré, Frémy en Warin, wier kunst nog het scherp ontledende, het naast elkaar zetten der trekken, eigen aan de 16e eeuw, vertoont. Eindelijk Guillain de maker der bronzen beelden van Lodewijk XIII, Anna van Oostenrijk en Lodewijk XIV, als kind, beelden waarin een synthese voor den dag komt welke het idealisme van de 17e eeuw beteekent.

In de tweede phase van de renaissance was de kunstenaar tot de wetenschap van zijn eigen aandoeningen gekomen. Zijn 'ik' kende hij als het wezen van het door hem waargenomene. Hij had de natuur van verschillende kanten aangekeken en het onderscheidene, de bijzonderheid, had hij, door eigen handelen, tot het ware, tot algemeenheid verheven, eene algemeenheid echter welke voor anderen, met gelijken geest van onderzoek behebt, als zoodanig geen waarde had en ook niet als het ware werd beschouwd. Naar andere bevrediging werd dan ook telkens gezocht. Dit rustelooze doen had onderwijl de betrekkelijke geldigheid van het onderscheidene, van de bijzondere algemeenheid doen inzien en veroorzaakte, door de bekendheid met die onderling betrokkene bijzonderheden, eene nieuwe stemming welke, neergelegd in een kunstwerk, als een synthese van het voorafgaande onderzoek zich openbaarde.

Reeds vroeger zagen wij, met Michel Angelo, eene synthese ontstaan op den bodem van eigen ondervinding, en met Leonardo wiens onophoudelijk waarnemen in het zelfbewuste 'ik' tot éénheid kwam. Thans is dat 'ik' vervuld van de tallooze werkzame begrippen van zoo velen die allen samenwerkten in één zelfde verlangen. Het 'ik' weet dat ook anderen weten, is zeker van een medegevoel en vindt daarin rust. Men zou nu van een collectief bewustzijn kunnen spreken dat, gevoed en gevormd tot eene op en voor zich werkzame wereld, om alle belangstelling vroeg. Het godsdienstig gevoel als het afhankelijkheidsgevoel van een ander 'zijn', vervaagt zich en zet zich om, verinnerlijkt zich tot een levend menschelijk gevoel. De mensch, niet meer hoofdzakelijk in zijne uiterlijke handelingen, of in zijn verhoudingen tot het oneindige, maar in zijn vreugde en in zijn verdriet, in zijn begeerten, in de aandoeningen veroorzaakt door zijn samenleving met andere menschen, boeit de aandacht van den kunstenaar. De kerkelijke kunst maakt meer en meer plaats voor de profane.

De nieuwe synthese, de nieuwe „stemming" vinden wij in het

landschap wel voor het eerst en zeker het meest treffend uitgedrukt in het werk van den Hollander Hercules Seghers. Met ongekende kracht worden ons de ontroeringen van den schilder medegedeeld; wij zijn met hem in het woeste berglandschap, waarvan wij nu niet meer dit of dat onderdeel bewonderen, omdat het eigen herinneringen oproept, maar wij worden door het schilderij aangegrepen zoo als de maker er van door de natuur werd aangegrepen. Naar den horizont ziende, waarheen het lichtend uitspansel het oog trekt, voelen wij naast ons de ontzetting van den stijlen rotswand en de verlaten eenzaamheid van den kalen ouden sparreboom. Niet meer de verbrokkeling en kleineering van het effect, als bij de 16e eeuwsche Duitschers, niet meer het hooge van Tiziaan en Giorgione, maar het vergemeenzaamd menschelijke dat aan ontzag en aan vertrouwdheid, aan het grootsche en het liefelijke gelijkelijk een plaats geeft. Het berglandschap maakte indruk van ontzetting op den schilder, maar een indruk welken hij meteen beheerschte. De bebouwde vlakte vond hij liefelijk, maar zonder in kleinzieligheid te vervallen, wist hij er de frissche poezie van mede te deelen. En de diepere gevoelens worden nu ook in een rijkere, vrijere taal geopenbaard; de manier van schilderen heeft zich gewijzigd, de toets is breeder geworden, de verf malscher, de overgangen weeker; ruimere gedachten brachten gemakkelijker beweging van doen mee.

Met Hercules Seghers is het 17e eeuwsche landschap geboren; dat van Rembrandt en van Ruysdael, van van Goyen en van Hobbema is in wezen niet anders. Ook de manier van schilderen heeft Seghers aan zijn groote opvolgers geschonken. Voor het werk van dezen voorganger staande, zijn wij wederom getuigen van een nieuwe scheppingsdaad, waarin het aesthetische leven tot bezinning van hoogere vrijheid komt.

Ten opzichte van de uitbeelding van het menschelijk figuur in zijne verrichtingen was de ontwikkeling eene meer moeizame. De wereld is lang tevreden geweest met wat Tiziaan en mannen

als Antonie de Mor en Nicolaas Neufchatel hebben gedaan; den grooten Rembrandt zelf ziet men lang tasten en zoeken, zijn profijt doende met alles wat Italianen en Duitschers vóór hem hadden gevonden, eer hij zich heelemaal wist uit te spreken. Het is allereerst de exuberante persoonlijkheid van Rubens, waar hij in zijne nog zoogenaamd kerkelijke kunst op prachtig brutale, ik ging haast zeggen onbeschofte wijze, zijn aanbidding van het menschelijke ten toon spreidt, het is Rubens die in zijn heerlijke zinnelijkheid op éénmaal de techniek uit het benepen drooge, angstvallig peuterige zijner landgenooten wist te halen en aan het kijken van heel zijn tijd een niet genoeg te waardeeren les wist te geven. Hierin zit ontegenzeggelijk zijn verdienste. Met zijn handigheid van doen, moest synthese van kijk en ook van verkregen effect gepaard gaan. De gewoonte van de herhaalde daad gaf hier aan de vereenzelving met het geziene het onmiddelijke.

Vergelijken wij eens een portret van Antonie de Mor of van Dürer, of van Holbein met een portret van Rubens. Bij de eersten zijn de afgebeelde personen allen in zich zelf gekeerd, het schijnt, dat zij de hoekigheid van hun karakter nog niet door den omgang met anderen hebben afgeslepen. Die lieden houden hun blik op iets bepaalds gevestigd, zij observeeren in gespannen aandacht. Rubens daarentegen, denken wij bijv. aan het mooie portret van Maria de Medicis in het Prado, laat ons een vrouw zien die in rustig levensgenot ter neer zit; deze heeft blijkbaar zich zelve in harmonie met anderen gestemd, zij heeft niets te verbergen, geheel haar wezen straalt naar buiten. Een mysterie is opgelost; wij weten voortaan wat wij aan de geportretteerde menschen hebben.

Wat een man als Rubens vermocht te leeren aan anderen, zien wij bij Velasquez. Diens eerste portretten hebben ook nog iets van het starre zestiende eeuwsche, de kennismaking met Rubens' kunst schijnt daar verandering in gebracht te hebben. Het portret krijgt openheid en vrijheid van blik, losheid van

houding. En meteen verandert de techniek; in de plaats van den zwaren toets, de moeizaam doorwerkte dikke verflaag, het gedempte koloriet, komen de gemakkelijke behandeling, de luchtig aangebrachte koele schaduwen, de handige glacis.

En eindelijk, om zich te overtuigen van het anders worden der kunst, vergelijke men eens een landschap of naakt figuur van Tiziaan met een zelfde onderwerp door Rubens behandeld. Nemen wij den Adam en Eva van Tiziaan, in het Prado, te Madrid, met, daar naast, de copy van Rubens. De eerste behandelt het landschap nog zuiver als een decoratieven achtergrond, waarin de natuur als zoodanig nog geen beteekenis heeft, Rubens heeft zijn voordeel gedaan met al het ijverig studeeren der 16e eeuwsche landschapschilders, resumeert er de uitkomsten van en kan niet nalaten, zelfs bij het copieeren, het accent te leggen op een schat van onderdeelen. De Eva van Tiziaan zal ons altijd meer blijven aantrekken door hare vrouwelijke schoonheid, maar wat een wereld van kennis spreidt Rubens niet in de behandeling van zijn vleesch ten toon, in welk eene eindelooze verscheidenheid van gebroken kleuren, van tonen en halve tonen is dat lichaam niet op het doek gebracht.

Nogmaals, door het uitbundige doen van Rubens is het onbevangen synthetische kijken mogelijk geworden.

Op kleinere schaal en in zijn eigenaardig karakter is Brouwer een analoog verschijnsel. Ook bij hem die verbazende gemakkelijkheid van doen welke aan zijne, overigens nog op het kleine beluste waarneming een ongekende breedheid geeft en waardoor aan de vertelling van zijn ondervindingen het ruimere van het humoristische wordt bijgezet.

Brouwer, in zijn kleine, doorwrochte, geconcentreerde paneeltjes, is de gemoedelijke, oppervlakkige volksmoralist bij uitnemendheid. En toch, hoeveel ingewikkelder is hij niet dan een Breughel. De oude Breughel laat, bij zijn figuren, altijd den nadruk slechts op één karakteriseerenden uiterlijken trek vallen; geeft hij meerdere figuren, dan gaan zij allen hevig op in één handeling.

Brouwer daarentegen, in zijn beste stukken, spreekt nauwelijks zijn bedoelingen uit, verlangt dat men met een half woord begrijpe. De menschen die hij schildert zijn slachtoffers van ondeugden, waarvan de sporen maar niet voor een ieder zoo duidelijk te zien zijn. Wanneer men bedenkt, dat de versuffing door het tabak-rooken een van zijn meest geliefde onderwerpen is, dan begrijpt men met een schilder-physionomist te doen te hebben, zooals er in geen der vroegere eeuwen een te vinden is geweest. Welk een complex van gewaarwordingen krijgen wij niet voor het zelfportretje in het Mauritshuis?

Hetzelfde verschijnsel, die verdieping van het kunstzinnige leven vinden wij ook in Holland. Wij denken in de eerste plaats aan mannen als Jan Steen en Frans Hals. Bij den eerste wordt daarbij het accent in het bijzonder op het physionomische gelegd, bij den tweede op het technische; beiden bestendigen de neiging tot verinnerlijkt denken, zien en handelen.

Bij Frans Hals moeten wij bovendien wijzen op iets dat ons bij Rubens reeds had kunnen treffen, iets dat zich telken male voordoet, wanneer een schilder overtuigd is van het medevoelen, het medeweten der tijdgenooten, datgeen namelijk wat wij in onzen tijd impressionisme genoemd hebben. Dat wil zeggen, dat de schilder den nadruk legt op die trekken en die kleurwaarden welke hem de belangrijkste toeschijnen, met veronachtzaming van de meer ondergeschikte. Hij suggereert bij den toeschouwer den indruk van een geheel, door aan bepaalde onderdeelen meerdere beteekenis te geven, en door andere, welke hij als bekend vooronderstelt weg te laten. Het beeld dat de toeschouwer ontvangt en dat deze zelf in de gedachte moet vervolledigen, blijkt er des te krasser door te zijn.

Deze wijze van doen was ook aan Rembrandt eigen.

In Rembrandts werk trouwens beleven wij wel het zuiverst het nieuwe moment dat ons thans bezig houdt. In zijn bijbelsche tafereelen, welke naast zijn portretten de groote meerderheid van zijn composities vormen, zien wij hem het lijden en handelen van

anderen, van wie hij in oud en nieuw testament heeft gelezen, mede leven. Zijn godsdienstigheid heeft zich omgezet in een medegevoel met toestanden welke hij bij overlevering kent en welke hij onwillekeurig met eigen zoete of bittere ondervindingen vergelijkt. In de afbeelding van het verleden heeft hij het heden van zichzelf gelegd. Dit bij uitnemendheid subjectieve, waardoor Rembrandts vertolking der testamentische verhalen in Hollandsche schilderstaal op zoo roerende wijze tot volmaaktheid van vorm werd gebracht, uitte zich bij tijdgenooten op andere wijze; het liet hun eigen daden in een licht zien waardoor ze belangwekkender schenen dan voorheen. Niet slechts het opvallend dramatische, maar de alledaagsche verrichting krijgt waarde in het oog van den kunstenaar. Gebeurtenissen in eigen gemoedsleven, uit eigen omgeving worden als iets belangrijks beschouwd. Men leert denken over het denken van eigen tijd, over het denken der gemeenschap. Dit denken wordt neer gelegd in het genrestuk, zooals wij dat van Metzu, van Terborgh, van den Delftschen Vermeer kennen. Heel diep gaan die gevoelens, gaan die gedachten nog wel niet, zij bepalen zich meestal tot iets zeer gelijkvloers, iets zeer onbeduidends, maar, dat het onbeduidende de moeite waard wordt geacht er op in te gaan, er zooveel zorg aan te besteden, is juist het merkwaardige. Hierbij worden de dingen met meer nauwgezetheid dan ooit te voren aangekeken. De fijnste verhoudingen van kleur, de geringste toonwaarden worden opgemerkt en weergegeven. Nooit is de huiselijke omgeving zoo innig aangekeken, nooit genoot men beter de kleine vertooningen van het maatschappelijk leven.

Datgeen waar het hier op aan komt, de stap die gedaan wordt beteekent het moreele denken, al is het voorloopig op subjectieve wijze. De waarnemingen van den kunstenaar worden gesynthetiseerd in een beeld waar het kunstzinnige leven het maatschappelijk leven dekte.

Het is gewenscht er op te wijzen, dat de aandoening verschijnende in het genre-stuk, evenals bij elke nieuwe verschijning,

het weten en kunnen der vorige phasen vooronderstelt. In de kategorie waarmede wij ons hier bezig houden, in de kategorie van de beeldende kunsten, zijn gedachten en uitvoering ongescheiden. De verschijning moet eene wezenlijk schoone zijn. Is het genre-stuk niet meer het produkt van volledig zelfbewust verinnerlijkt denken, verzakelijkt in het kunstwerk, door de bij herhaling zich getrouw blijvende herinnering, waarin de oorspronkelijke verhouding van het subject tot het als object onderscheidene en gestelde bewaard is gebleven, dan krijgen wij een hol, niets zeggend werk te zien dat als kunstwerk geen naam mag hebben en hier buiten bespreking kan blijven. De producten van sommige 19e eeuwsche schilders waaraan de menigte zich vergaapt, omdat zij aardige verhaaltjes in beeld brengen, bewijzen alleen, dat de maker zich in de keuze van instrument vergist heeft, dat hij een penseel in plaats van een schrijfpen ter hand nam. En de hedendaagsche kritikus die alleen op de techniek van een Pieter de Hoogh of van een Vermeer van Delft wijst, zonder de beteekenis van de uitgedrukte gedachte te begrijpen, begaat eene eenzijdigheid. Het belang van een kunstwerk zit niet eenzijdiglijk in de techniek of in de gedachte, het belang ligt in de geworden éénheid van beide. De schilder of beeldhouwer denkt vormend en vormt denkend. Johannes Vermeer stelt belang in de zoo hoogst eenvoudige gevallen van menschelijk gedoe welke wij uit zijn schilderijen kennen; zijn verlangen naar zuiverheid van uitdrukking geldt zoowel de handeling zijner personen, als de verhouding van toon en kleur. Hij is evenmin uitsluitend een technisch virtuoos als een uitmuntend verteller van het Hollandsche binnenhuis-leven. Hij is het één door het ander, het ander door het één, al legt hij bij voorkeur den nadruk op het objectief tegenover hem gestelde stoffelijke.

Het 17e eeuwsche portret getuigt van eene zelfde geestelijke verhouding. De kunstenaar heeft zich er niet alleen rekenschap van gegeven, dat de som der onderdeelen nog niet het geheel vormt, hij heeft in dat geheel een bepaalde beteekenis willen leggen.

Den kunstenaar en het publiek zijn de oogen open gegaan en zij zijn andere eischen gaan stellen. Wij verwonderen er ons over, dat koningen als Hendrik II en Hendrik III van Frankrijk blijkbaar met ingenomenheid hun busten van Germain Pillon aanvaardden, waaruit wij toch de meest onmannelijke eigenschappen lezen. Wij begrijpen niet, dat Karel V er vrede mee had, dat Tiziaan hem op zijn groote ruiterportret als een ziekelijk, afgeleefd man liet zien. Maar dan vergeten wij, dat de 16e eeuwer anders zag dan wij. Wij herstellen weer, wij zien weer in die portretten een synthese, zij zagen niet anders dan wel gelijkende onderdeelen. De schilder accentueerde altijd onwillekeurig dezen of genen trek en zag niet het overdrevene dat zulks aan de uitdrukking van het portret gaf. Met een jong, onervaren schilder van onze dagen kunnen wij nog hetzelfde zien gebeuren.

Zoo spoedig in de 17e eeuw de synthese gezien wordt, laat zich ook onmiddelijk de persoonlijkheid van den schilder gelden en worden de trekken van het model in het portret verzacht en verfraaid. Velasquez heeft stelselmatig de kleine gestalte van Philip IV vergroot; al de gebeeldhouwde portretten uit de 17e eeuw hebben het deftige aanzien dat men toen voor een man of vrouw gewenscht achtte. Het synthetische kijken brengt het op den voorgrond treden van het subjectivisme van den kunstenaar mede, beteekent dat zelfs.

Ook in Rembrandts portretten bewonderen wij het verwerkte van de waarneming, de synthese, het begrip van het geziene. Kleur, lichteffect, teekening, uitdrukking van blik, plooiïng van mond, houding en gebaar, alles werkt samen om een mensch op het doek te doen verschijnen die leeft en denkt, zooals de kunstenaar hem in eigen verbeelding, denkend en levend heeft gezien. In al de 17e eeuwsche portretten, men zoeke die in Holland, in Spanje, of in Frankrijk, is iets bij uitnemendheid subjectiefs.

In Frankrijk zullen wij geen schilder vinden die zich met een Rembrandt of met een Velasquez kan meten. De Fransche kunst in de 16e eeuw uitte zich in de plastiek. De toen verzamelde

waarnemingen synthetiseerden zich in de werken van 17e eeuwsche beeldhouwers, als een Puget en een Coyzevox, die ook al weer in hun portretten het beste van hun kunnen geven.

Terwijl in Holland zich het verinnerlijkte aesthetische leven uit in bijbelsche tafereelen en de neiging vertoont in het genrestuk zich te objectiveeren, om dan echter te verflauwen en te versterven, vinden wij bij den Franschen kunstenaar niet die behoefte zijne aandoeningen betreffende het huiselijke leven in beeld te brengen. Aan het schilderij, waarin de bepaalde gedachte tot uitdrukking gebracht kan worden, wijdt hij dan ook niet zijn krachten. Eerst in de 18e eeuw, zien wij hem het genre-stuk beoefenen, om er dan zelfs het anecdotische in te leggen en, zoodoende, de kategorie te overschrijden. De eigenlijke ontwikkeling van het kunstleven in Frankrijk blijft zich vertoonen in het portret. Die studie van het physionomische brengt dan met zich mede eene verandering in de verhouding tusschen kunstenaar en model, tusschen subject en object.

Een buste van een Caffieri, van een Houdon, een pastel-portret van een La Tour geeft ons eene ontroering welke wij bij vroegere portretten nog niet gekend hebben. Het denkend kijken dat ons reeds verraste bij de koppen van Leonardo is hier nog opgewekter. Het geestelijk leven treedt nog meer naar buiten. Wat is er gebeurd?

Het kon niet uitblijven, dat de belangstelling in het denken, in het doen en laten van anderen niet alleen eene vervorming van eigen gedachten teweeg bracht, maar ook het weten van die vervorming, het gevoel van eigen onzelfstandigheid. Het subjectivisme sloeg over in objectivisme. Het bewustzijn gevoelde zich als het midden tusschen eigen waarneming en het waargenomene. Het wordt bij den denker, in casu bij den beeldhouwer en den schilder, het streven eigen wezen in het wezen van zijn model op te lossen. Dat dit een ijdel pogen moet blijven spreekt van zelf, maar in elk geval wordt er telkens het accent door verlegd van het subjectieve naar het objectieve. Telkens herneemt

de kunstenaar zich, om zich ook weer telkens in anderen te verliezen. Subject en object doordringen elkaar, terwijl afwisselend het één of het ander overheerscht.

Uit het achttiende eeuwsche portret blijkt een zelfbewust reflecteerend denken dat in zóóver ook onpersoonlijk genoemd kan worden, als het niet slechts van een verenkeld, individueel bewustzijn getuigt, maar van een veralgemeend, moreel bewustzijn. Het achttiende eeuwsche portret van den Franschen kunstenaar is met recht het produkt zoowel van het model als van den kunstenaar, het geeft de verhouding aan van een persoon tot een persoon, het is in waarheid het afschijnsel van het wezen der samenleving in dien tijd, het getuigt van den tijdgeest. Uit dat portret spreekt de vrijheid van den denker die zich in eens anders denken en doen kan verliezen, omdat hij de wetenschap heeft zich zelf telkens te kunnen hernemen, de wetenschap van eigen 'zijn' aan het anders-zijn van anderen verschuldigd te zijn.

Zoo hebben wij dan nagegaan hoe de verhouding van het subject tot het object, van het 'ik' tot de buitenwereld, zich voortdurend wijzigt en hoe elke wijziging in die verhouding eene verandering in de kunst met zich brengt, een kunst doet ontbloeien welke, als de passende, de bevredigende van het oogenblik, de *schoone* heet.

Over lange perioden vindt de mensch voldoening in analytisch aanschouwen hetwelk dan op éénmaal, wanneer de ondervinding gerijpt is, voor de synthese plaats maakt, synthese welke na eenigen tijd weêr om de analyse roept; nu eens voelen wij de kunstwerken beheerscht door een meer objectief, dan weer door een meer subjectief denken. In het onderscheiden en vereenigen herkennen wij het logische dat aan de ontwikkeling ten grondslag ligt, en doordat telkens al het voorafgaande blijft gelden, laat zich de verandering der verhouding in oneindige verscheidenheid van productie gevoelen.

Men zal thans inzien, dat, ten einde het schoone van vroegere tijden op nieuw te genieten, wij al de bewegingen van het kunst-

zinnige leven hebben te begrijpen. Het schoone toont zich altijd als iets betrekkelijks dat eerst in verband met het voorafgaande en het volgende te waardeeren valt. Want niets vergaat zonder in het ontstaande min of meer te herleven. Al het ontstane veronderstelt het vergane. Het één is door en met het ander werkelijk. De werkelijkheid te begrijpen en voor anderen voelbaar te maken is de taak van den geschiedschrijver, wanneer hij, na het bijzondere bestudeerd te hebben, zich uit den greep van dat bijzondere heeft bevrijd.

De werkelijkheid der beeldende kunst, dat nooit eindigende drama van het kunstzinnige leven, als een ons treffend, als een schoon drama te beschrijven zoude een daad zijn van den hoogsten kunstzin. Maar schoon of niet, elk redelijk pogen de ontwikkeling der beeldende kunsten phaenomenologisch te bestudeeren zal er toe bijdragen te beseffen wat deze kategorie ten opzichte van het bewustzijn, liever nog, van de bewustwording beteekent.

HET LOGISCHE IN DE ONTWIKKELING DER BOUWKUNST.

Toen het ons te doen was het logische in de ontwikkeling der beeldhouwkunst en schilderkunst op te sporen begrepen wij, dat wij hadden na te gaan hoe de verhouding van het 'ik' tot de buitenwereld in den loop der tijden zich wijzigt. Nu wij voor hetzelfde vraagstuk betreffende de bouwkunst komen te staan, kan van eene dergelijke verhouding geen sprake zijn. De bouwmeester vindt zijn voorbeelden niet in de natuur. Eigen gedachte moet hier beeldend werkzaam zijn.

Beteekent bouwen in wezen het bepalen, het beelden van ruimte, het *schoone* bouwen wil dan zeggen, dat de gedachte waarvan het gebouw de praktische uiting is, eene ons bevredigende gedachte is geweest. De beweging van het denken in dezen zin na te gaan, zal ons het logische openbaren dat aan de ontwikkeling der bouwkunst ten grondslag ligt.

Het komt mij voor, dat tot dusver de wijsgeerige beschouwingen over bouwkunst te zeer op bijkomstigheden zich richtten die met het eigenlijke bouwen niets te maken hebben, of op hare overeenkomst met andere kunsten, in het bijzonder met de beeldhouwkunst. Hierdoor vervloeide hare beteekenis en werd ons begrip omtrent haar troebel in plaats van helder.

De kunst van bouwen is, in aanleg, bij uitnemendheid op zakelijkheid gericht. Zij raakt, veel minder dan de andere beeldende kunsten, de bewegingen van het geestelijk leven op maatschappelijk of godsdienstig gebied. Want spreken de producten

van den beeldhouwer en van den schilder, nevens eene meerdere of mindere technische bedrevenheid, onmiddelijk ook eene geestelijke bedoeling uit, de bouwwerken getuigen onmiddelijk en in de eerste plaats slechts van een technisch kunnen. De bedoeling van den bouwmeester komt niet aanstonds in het gebouw voor den dag, velerlei wordt verondersteld bij den beschouwer die er den zin van begrijpen wil. Gesteld, dat na verloop van tijd het doel waarmede een gebouw gezet is in onbekendheid geraakt, dan zal alle geestelijke beteekenis voor den aanschouwer verdwenen zijn. Er zal niettemin iets overgebleven zijn, waarmede het in de zuiverheid der kategorie geschoolde begrip wat weet aan te vangen.

Gelijk ik begon met te zeggen: het gebouw is de uiting van het ruimte bepalende denken. Wanneer wij ons eene bepaalde ruimte, eene ruimtelijke gesteldheid denken, dan komt de gedachte aan het lichaam bij ons op, dat zich dan nader in ons denken laat bepalen of begrenzen door datgeen waaraan het in wat anders overgaat, namelijk het vlak. Het vlak, op zijn beurt, wordt bepaald door de lijn, terwijl de lijn, ook al weer als bepaaldheid gedacht, gedacht moet worden als begrensd door snijding van een andere lijn, waardoor de gedachte aan het punt (snijpunt) zich voordoet. Gaan wij deze gedachtengang terug, dan ontwikkelt zich in ons denken uit het punt: de lijn, uit de lijn: het vlak, en uit het vlak: het lichaam.

De historicus, die het over de bouwkunst heeft en zich zuiver bij de kategorie houdt, zal bemerken, dat de accenten van zijn verhaal vallen op de momenten der zich, in boven bedoelden zin, ontwikkelende gedachte. Met dien verstande, dat het punt, als zijnde de negatie van het ruimtelijk gedachte, door hem verwaarloosd kan worden, dat de lijn hier de praktische beteekenis krijgt van stut, balk of rib, het vlak van muur, zoldering of gewelf, het lichaam van bouwkundig geheel.

De bouwmeester wien het om het schoone te doen is, zal er naar streven, in zuiverheid, één dezer momenten, als eene be-

vredigende gedachte, naar voren te brengen. Hij ziet zijn gebouw als eene homogene massa, als bepaald door muurvlak, zoldering of gewelf, als geteekend door stut en legger of gewelfrib.

Een zeer belangrijke factor bij het schoone bouwen, ik ontzeg het mij niet, zijn de maatverhoudingen. Evenwicht van vlakken welke zich aan het oog voordoen, indeeling naar bepaalde verhoudingen van hoogte en breedte spelen hierbij een groote rol. Ten allen tijde heeft men gezocht naar wetmatigheid in dit opzicht. Maar hierbij dient opgemerkt te worden, dat de indruk van behagelijkheid welke door een en ander op het aanschouwend subject wordt teweeg gebracht wel nooit tweemaal eene gelijke zal zijn, wegens de oneindige verscheidenheid der aanschouwende subjecten onderling. De geschiedenis leert ons, dat men zich in de praktijk nooit strikt aan normen heeft gehouden. Het persoonlijk gevoel van den bouwmeester geeft hier bij slot van rekening de maat aan. Dat het verschil van inzichten binnen zekere grenzen blijft, bewijst alleen, dat de afwijkingen van de menschelijke gevoelens onderling binnen zekere grenzen zich bewegen. Indien men dan in aanmerking neemt, dat in de bloeitijden der Grieksche, der Gothische en der Renaissance-bouwkunst de kunstenaars door afwijkingen blijkbaar beoogden te verrassen en hun stijl te verlevendigen, dat juist dus het buitenissige in de rede blijkt te liggen, is de eisch een norm aan te geven, het onredelijke. Waar het mij te doen was het logische in de ontwikkeling der bouwkunst te zoeken, meende ik, dat de studie der maatverhoudingen, zooals die in de verschillende tijden en stijlen min of meer gehuldigd werden, tot niets zou leiden.

Wat ik de bewustwording zou willen noemen in de kategorie der bouwkunst kan daarentegen gezocht worden in het ruimte bepalende denken, gelijk dat zooeven werd aangegeven. Elke stijl vertegenwoordigt een moment in dien gedachtengang en, evenals in schilderkunst en beeldhouwkunst, vertegenwoordigt in de bouwkunst elk monument, zoo het de uiting is van het

logische, eene betrekkelijke bevrediging, eene betrekkelijke schoonheid welke dan ook door den tijdgenoot als zoodanig genoten werd en door ons in alle redelijkheid aanvaard moet worden. Voor de onophoudelijke verandering der bouwstijlen is geen anderen grond te zoeken dan het onophoudelijk zich verkeeren van het denken zelf. Alle pogingen om eene wijziging van smaak, van inzichten der bouwmeesters te verklaren uit landaard, godsdienst, zeden, of anderszins zijn ijdele pogingen gebleken. Meent men het een uit het ander te hebben verklaard, dan zou men altijd weer kunnen vragen dat andere weer uit iets anders te verklaren, en zoo in het oneindige. Elke kategorie dient zelve hare logische verklaring in te houden, uit zich zelve tot het begrip te spreken.

Het komt mij voor, dat in de oudheid de gedachte zich in het gebouw nog niet logisch heeft bepaald, nog niet zuiver een harer momenten heeft beleefd. Het gebouw mist daar nog de in zich zelve geslotene eenheid, of liever de organische veeleenheid.

De Grieksche tempel spreekt tot ons door schoone maatverhoudingen, maar bedenken wij eens goed wat die lof, uitgesproken ten opzichte van de Grieksche bouwkunst zeggen wil, dan moeten wij inzien, dat die schoonheid van maatverhoudingen een zeer uitgesprokene zelfstandigheid der te meten onderdeelen vooronderstelt, zelfstandigheid waarbij aan veeleenheid nog niet gedacht kan worden, welke alleen mogelijk blijkt bij eene zich handhavende veelheid. De kolom, de architraaf, de triglief, de metoop enz. pralen door eigen schoonheid in volmaakte stabiele rust.

Alleen door den zuiveren, onverstoorden druk in verticale richting schijnen zij hun normaal evenwicht te behouden. Zorgvuldig afgeslepen zijn hunne steunvlakken, welke zelfs geen bed van mortel behoeven en de ijzeren, bronzen of houten doken welke hen, ter vermijding van afglijden, verbinden, worden niet door het bewonderend oog gevoeld. De veelheid van de lichamen, waaruit de Grieksche tempel is samengesteld, schijnt tot éénheid

gebonden door de ordelijkheid der plaatsing, maar gedoogt toch, ja vraagt om de analyse waardoor elk deel zijn volkomen zelfstandigheid in onze gedachte herneemt; schijnt ook slechts tot eenheid gebonden, want verraden juist die doken niet den angst van den bouwer, dat de eenheid verstoord zal worden, door de minste ontzetting? De ware eenheid, de veeleenheid van het organisme, vinden wij eerst in het gebouw waarin het gewelf en de boog de kenmerkende elementen zijn, en het gewelf, en de boog wel te verstaan als samenstel van lichamen in labiel evenwicht, onder zijdelingschen druk, welke, door het sluitend lichaam van den gewelfsleutel, stabiliteit verkrijgen. Hier zijn mechanische verbindingen der deelen onderling overbodig geworden. In elken welfsteen vallen de momenten van drukken en dragen samen, elk is tegelijk passief en actief, valt en weerhoudt het vallen, is doel en middel in één, terwijl ook hetzelfde gezegd kan worden van de twee naar elkaar toevallende helften ten opzichte van den sluitsteen. Het enkele bepaalt hier, door zijne bijzondere strekking, het geheel en omgekeerd blijkt het geheel in zijn wezen, de zelfonderscheiding in de enkele deelen.

Wij zullen zien dat in het oudste, belangrijkste gewelf dat tot ons is gekomen, in den koepel van het Pantheon, te Rome, deze waarheid zich noodzakelijk openbaart.

Voor zoover wij de Assyrische constructie kennen, worden wij allereerst getroffen door het massieve. Wij vinden daar inderdaad ontzaglijke massa's materiaal, weinig gebakken en ongebakken klei, waarin betrekkelijk kleine bewoonbare ruimten waren gespaard. De Assyriërs kenden het gewelf, maar het is ons niet gegeven er een oordeel over uit te spreken. De Assyrische gewelven schijnen zeer onvoldoende tegen de infiltratie van het regenwater bestand te zijn geweest, zoodat zij voortdurend om herstelling vroegen. Er is weinig meer van over gebleven. De dikte der muren doet vooronderstellen, dat men zich met de vraagstukken omtrent gewelfdruk nog niet het hoofd had te breken. De leem, welke zich met de baksteen tot één homogene

massa verbond, was een bindmiddel dat vele moeilijkheden voorkwam.

Het gebouw der Assyriërs, een kleimassa waarin holten gespaard zijn, is een enkelvoudig lichaam.

De Egyptische tempel, waarvan de Grieksche de verfijning is, wordt deels door muurvlakten, deels door stutten en leggers bepaald. De veeleenheid van het organisme is er al even min in te vinden.

In het Romeinsche gebouw zullen wij aanvankelijk het enkelvoudige lichaam herkennen. Wij zien het dan in zich zelf differentieeren, een proces dat in de liddeneeuwen zich voltrekt.

Om te beginnen denkt zich de Romein het gebouw als een enkelvoudig lichaam, als een monolith, en in die gedachte komt van zelf, waar het de uiterlijke versiering betreft, de beteekenis van het vlak naar voren. De muur wordt bij het bouwen hoofdzaak. Hij bestaat uit een conglomeraat van grind en voortreffelijke kalk, bekleed met min of meer regelmatig geplaatste steenen. Bij uitnemendheid hecht en sterk kan dit werk door den eersten den besten legioen-soldaat worden uitgevoerd, elk land leverde vrijwel het noodige materiaal. De bogen van viaducten of waterleidingen werden op formeelen door lichte bak- of natuursteenen aangegeven en daarna door een dik bed van bovenbedoelden mortel tot één massa gebonden. De beteekenis van het Grieksche bouwen bleek vergeten, de zelfstandige samenstellende deelen hadden zich voor den Romein omgezet in versieringsmotieven. De schoone maatverhoudingen waartoe de Grieken, gebonden aan hun materiaal, waren gekomen, gaan in het Romeinsche gebouw geheel verloren. De kolom wordt in de lengte doorgesneden, de helft tegen het muurvlak geplakt bezorgde de illusie van in den muur ten deele te zijn opgelost. De architraaf wordt lijst, zonder eenige andere beteekenis dan het aangenaam aandoen van het oog, het versieren van het muurvlak. Is de muur hoog, dan worden, des gewenscht, verschillende orden boven elkaar aangebracht, zonder dat er in het minst

gelet wordt, op de maatverhoudingen welke de Grieken gesteld hadden. Aan het colossale scheen geen grens. Ook het gewelf, als monolith gedacht, één met het muurvlak, scheen zich in het onbepaalde te kunnen uitstrekken. Hier kwam echter de praktijk van het bouwen grenzen stellen.

Viollet-le-duc, in zijn Dictionnaire raisonné de l'architecture française, bespreekt in het artikel „Voûte" het Romeinsche ton- en koepel-gewelf en toont daar aan hoe de praktijk eischte, dat alvorens het gewelf zich als homogene massa sloot, een systeem van uitstralende gewelfribben, verbonden door evenwijdig loopende bogen wier betrekkelijk gering gewicht door formeelen, zonder gevaar van ontzetting, kon worden gedragen, feitelijk het gewelf omlijnde en bepaalde, alvorens, door middel van dwarsleggers, het invullen met het gewone conglomeraat van licht materiaal en kalk, mogelijk werd. Is thans de koepel van het Pantheon, welke na eeuwen nog geen scheur vertoont, te beschouwen als uit één hechte massa vervaardigd, de bouwer heeft, ten einde dit resultaat te verkrijgen, eerst zijn gewelf moeten aangeven door een samenstel van ribben. Het gebogen vlak bedoelende, denkt en construeert hij, nood gedwongen, datgeen waaraan juist de gedachte aan het vlak zich opheft, de lijn. De gewelfrib openbaart dan tevens in zich de organische veeleenheid, zooals wij dat boven hebben uiteengezet. En alhoewel die veeleenheid in het monolithisch karakter van het gereed gekomen gebouw wederom wordt opgelost, de gedachte heeft zich uitgesproken en zal zich weer uitspreken om zich dan in volle vrijheid te laten gelden.

De veeleenheid van het gewelf wordt in den monolith opgelost. De veelheid van last en stut, als onafhankelijke krachten blijkt nog altijd aanwezig. Een stabiel evenwicht blijft vereischte, een evenwicht dat, naar gelang van den last der drukkende lichamen, verkregen wordt door meerdere of mindere massiviteit der stuttende lichamen. Een ontzettende massa van dood gewicht blijft de gedachte van den bouwer bezwaren.

Hij weet echter, dat, door zich tevreden te stellen het lichaam van het gebouw, gedeeltelijk althans, (voorzoover het dekkend vlak betreft) door gewelfribben te bepalen, hij aanzienlijke verlichting van dat doode gewicht kan bereiken en hij oordeelt, dat, wanneer hij die gewelfribben op pilaren kan laten rusten inplaats van op massieve muren, zoodoende de zijvlakken van het gebouw door stutten bepalende, hij eene ruimte althans kan aangeven en materiaal kan besparen. Een zoo licht mogelijk materiaal te vinden waardoor de aangegeven vlakken, begrensd door ribben en stutten, inderdaad belichaamd worden, schijnt thans het eenige gevraagde.

De gewelfrib echter, hoe licht ook geconstrueerd, is in wezen eene werkzame veeleenheid. De naar eenzelfde middenpunt toevallende welfsteenen, gestuit in hun val door den sluitsteen, blijven, als buiten hun middenpunt, dat middenpunt zoeken. De bestendiging der veeleenheid van het gewelf houdt tevens hare vernietiging in. De gespannen onrust van de gewelfrib wil de gestrekte rust aannemen en wil de stutten, waarop zij steunt, uit de verticale in de horizontale houding brengen, strevende aldus de voorwaarde, waardoor het lichaam van het gebouw was bepaald, te niet te doen. De organische eenheid van het gewelf in stand houden kan òf het tegenovergestelde, een dood gewicht, òf eene gelijk werkzame veeleenheid, dat wil zeggen, in de kategorie welke ons bezig houdt, òf een steunbeer òf een ander gewelf of boog, als hoedanig wij in de middeneeuwsche kerken de gewelven der zijbeuken en de luchtbogen zien fungeeren. Feitelijk is intusschen de muur geen constructief deel meer van het gebouw.

In de romaansche en gothische architectuur beleven wij den strijd tegen de doode materie, het streven naar de grootst mogelijke lichtheid van het organisch geconstrueerde, beleven wij de zelfbevrediging der redelijke gedachte in een systeem van bogen, en hierin ligt haar schoonheid.

Wij hebben gezien, dat de Romeinsche bouwmeester het gebouw

als eene uit mortel gegoten massa denkt, waarbij hij dan, in zijn lust tot versiering, aan het muurvlak als van zelf beteekenis geeft. In de middeneeuwen gevoelen wij de neiging de ruimte van het gebouw ten slotte alleenlijk te omlijnen. Is hierin het uiterste bereikt, dan zien wij eene reactie intreden, in dien zin, dat het muurvlak zijne beteekenis herneemt.

Het tot inkeer komen van de ruimte bepalende gedachte, waarbij zich het moment van het vlak weer laat gelden, zien wij gebeuren in het tijdperk dat wij de renaissance noemen. Voor de bouwkunst beteekent de renaissance de wedergeboorte van het muurvlak.

In Italië, de bakermat van de Romeinsche bouwkunst, was de gothiek nooit recht inheemsch geweest, daar kwam het eerst boven de behoefte het vlak andermaal tot zijn recht te doen komen. Maar ook in Frankrijk, waar de gothiek tot hoogsten bloei was gekomen, gaf men zich zonder strijd aan den nieuwen stijl gewonnen.

De gothische kerken waren, naarmate het grondvlak zich uitbreidde, ook hooger geworden. Naarmate immers de bogen zich toespitsten, waardoor de te overwinnen zijdelingsche druk verminderde, verlangde het oog de hoog oploopende bogen te zien steunen op evenredig hooge pilaren. De reusachtige afmetingen der gothische kerken waren het noodzakelijk gevolg van de met bogen en stutten construeerende gedachte. Dacht men zich het lichaam van het gebouw door vlakken bepaald, dan dacht men zich tevens die vlakken overzichtelijk. Het bepalende vlak toch denkt men zich ook zelf begrensd en men wil het als zoodanig door het oog ook waarnemen, terwijl de lijn (stut of boog) slechts door de negativiteit van het punt begrensd, van nature niet om bepaaldheid vraagt.

In den aanvang, ter meerdere overzichtelijkheid, denkt de bouwmeester der renaissance het muurvlak des noods als een samenstel van vlakken. In horizontale richting wordt het gebouw geleed en dan later ook in verticale richting door regel-

matig terugkeerende pilasters rhytmisch verdeeld (Paleis della Cancelleria, te Rome, bijv.)

De spitsboog, die eisch der gothische constructie, wordt door den meer nederigen rondboog vervangen. Boven het gebroken vlak van het middeneeuwsche kruisgewelf zal op den duur het doorloopende vlak van kleine koepelgewelven (bijv. in de zijbeuken van S. Lorenzo, te Florence), van tongewelven (in den barokstijl), of zelfs de gestrekte afdekking verkozen worden. In den zelfden gedachtengang past het koepelgewelf, om de groote ruimten te overdekken.

Gelijk gezegd had men, ten einde het muurvlak gemakkelijker te kunnen overzien, dit òf wel in horizontale, òf wel in vertikale richting ingedeeld, hierbij denkende aan de met kolommen en architraven geconstrueerde antieke orden. Nemen wij de façade van een paleis bijvoorbeeld, dan zou, ware deze indeeling achterwege gebleven, het regelmatig door kleine vensteropeningen doorbroken muurvlak allicht een verwarrenden indruk teweeg brengen. Men gevoelt echter tevens, dat, waar wij feitelijk met één en hetzelfde muurvlak te maken hebben, de gedachte toch op den duur aan één vlak wil vasthouden en zal trachten het als een geheel te omvatten. Dit streven vinden wij in den barokstijl.

Laat het begintijdperk van de renaissance de constructieve onderdeelen, kolom en architraaf, nog voelen, de barok vertoont de neiging alle geleding, alle structuur in de massa te verzwelgen; het muurvlak wil indruk maken door plastische behandeling, wil werken met licht en schaduw. Zoo ontstaan de sterk vooruitspringende kroonlijsten, afdekkingen van vensters en deuren in krachtig relief, die van lieverlêe niet meer door op een lijst steunende pilasters, maar door uit het muurvlak ontspringende consoles worden gedragen.

In het inwendige van het gebouw komt, wij wezen er reeds op, het tongewelf weer in zwang dat dan met een doorloopend patroon, van cassetten bijvoorbeeld, versierd kan worden, en ten einde daar de krachtige, plastische vormen tot een dramatisch

effect op te voeren, komt, waar het een kerk geldt, de verlichting nagenoeg uitsluitend van uit de centrale lantaren van het koepelgewelf.

Alles leidt er toe om het gebouw, gevoeld als enkelvoudig lichaam, als een éénheid te laten zien. Zoo heeft de bouwmeester onwillekeurig, door zijn muurvlak als één geheel te denken, ook het lichaam van zijn gebouw weer als eene homogene gesteldheid begrepen.

Het gebouw als lichaam te denken blijft de zorg van den nieuweren tijd.

Wij zeiden reeds, dat de renaissance weer het koepelgewelf in toepassing bracht. De twee koepels welke onzen aandacht blijven trekken zijn de koepel van Brunelesco boven den dom van Florence en de koepel van Michelangelo boven St. Pieter, te Rome.

Wij weten, dat in beide monumenten, nevens de gewelfribben, een systeem van ijzeren omspannende ketenen of stangen een ernstige rol speelt. Het bestek voor den koepel van Brunelesco spreekt van ketenen van ijzer, de gewelfribben van den koepel boven St. Pieter waren oorspronkelijk door twee ijzeren cirkels omspannen, ongeveer op de helft van de hoogte en aan den voet, en zijn in het midden der 18e eeuw nog door vijf andere versterkt.

Nu is de trekstang, want als zoodanig fungeeren die ketenen en omspannende stangen, ook in de middeneeuwen gebezigd geworden en geldt dan altijd als een minderwaardig hulpmiddel. Toen berustte immers de techniek van het bouwen op een evenwicht van tegen elkaar opwegende, zich in elkaar oplossende krachten. Men streefde naar organische éénheid. Bij de koepels van Florence en van Rome echter kon er van een dergelijk evenwicht geen sprake zijn; die koepels staan op zich zelf.

Toch is de groote massa dood gewicht, welke bij de constructie van den Pantheon-koepel nog een rol speelt, grootendeels verdwenen. De moeilijkheid werd opgelost door het cohaerente

element van het ijzer. Feitelijk hebben wij dan wederom eene veelheid van krachten. Want terwijl bij een samenstel van steenen gewelven de momenten van drukken en dragen, van vallen en weerhouden te vallen zich voortdurend in elkaar oplossen, blijven thans de krachten van het cohaerente en het expansieve haar identiteit handhaven. De eene kracht is er door en om de andere.

Wij gevoelen, dat wij op een punt van overgang zijn gekomen. Wij zien reeds de moderne ijzerconstructie aankomen.

In de ijzerconstructie zijn de beide krachten, de drukspanning en de trekspanning weer als momenten in de homogeniteit van het materiaal samengevallen, homogeniteit welke ons wederom aan enkelvoudige lichamelijkheid doet denken. Op een ander plan herhaalt zich de oude gedachte der Assyriërs en der Romeinen, gedachte welke zich dan weer opheft, zoodra wij met het gewapend beton te doen krijgen. Bij eene behoorlijke constructie toch vallen daar trekspanning en drukspanning in de verschillende materialen van het cement en het ijzer uiteen.

Waartoe het gewapend beton in de bouwkunst eenmaal zal leiden, zal wel niemand kunnen voorspellen. Het zij ons voldoende er op te wijzen, dat er zich wederom eene zelfonderscheiding in de homogeniteit van het gebouw als lichaam heeft voorgedaan, gelijk wij dat vroeger in den koepel van het Pantheon zagen gebeuren.

Beschouwen wij in de opeenvolgende bouwstijlen de typeerende gebouwen, dan zien wij in logische volgorde de momenten der ruimte bepalende gedachte periodiek wederkeeren.

Op het gebied van de meubelkunst, voorzoover deze eveneens ruimte wil beelden, namelijk in de ontwikkeling van het bergmeubel, kist of kast, doet zich het zelfde verschijnsel voor. Laat ons dit nog even nagaan.

De middeneeuwsche meubelmaker weet zich niet vrij te maken van de uiterlijke vormen van het steenen gebouw. Construeert hij een kast, dan laat hij de opgaande stijlen op den eenvoudig

afgeschuinden onderregel steunen, als ware deze de begane grond, alleen den bovenregel profileert hij en laat hij, in verstek, op de stijlen sluiten. De wanden versiert hij liefst met traceerwerk, gelijk de vensters van een kerk, traceerwerk dat dan ook zorgvuldig, als gold het eene constructie in steen, zich aansluit aan de stijlen. Hij denkt zich de wanden doorbroken en wil ze ook doorbroken laten zien; tegen het instuiven voorziet hij ze slechts aan den achterkant van een dun plankje. Construeert hij een kist eenvoudig uit planken, zonder stijlen en regels, dan weet hij die ook al weer niet beter te versieren dan door traceerwerk na te bootsen. Voor een paneel, waaraan hij weinig versierenden arbeid wil ten koste leggen, heeft hij van liever leê den vorm van een omkrullend blad papier gevonden, vorm welke zich vermoedelijk wel uit het oorspronkelijk gekloofde, afgeschuinde plankje heeft ontwikkeld, maar welke dan toch spoedig als afsluitende wand bevredigt, niettegenstaande de als zoodanig al zeer oneigenaardige bewogen vormen. Men gevoelt, dat het vlak, de wand, als constructief onderdeel bij het meubel in de middeneeuwen geen rol speelt. Alles komt neêr op het afbakenen van een ruimte door stijlen en regels. Alleen de niet in het oog vallende deelen, bodem en deksel of zoldering zijn uit vlakke planken vervaardigd.

Nauwelijks is de renaissance in Italië ontbloeid of de meubelmaker laat de waarde van het vlak gelden.

Bij de kist, het meest voorkomende bergmeubel voor huiselijk gebruik, of bij de lage kast (credenz) in de sacristie, zullen in de 15[e] eeuw regels en stijlen nog een zeer wezenlijke rol spelen, maar de opgesloten paneelen krijgen eene versiering welke ze volkomen als een ondoorzichtige, hechte en sterke plank handhaaft. Randen van inlegwerk of snijwerk komen zelfs de beteekenis van de éénheid van het vlak versterken. En reeds aan het einde van de 15[e] eeuw zal men de stuttende kracht der hoekstijlen zien afnemen, door het oneigenlijke der vormen; een gerekte s-vormige krul, akantus blad enz. komen niet zelden voor.

In de 16e eeuw komt, naast de kist, ook de kast voor huiselijk gebruik veelvuldig voor. Deze laatste krijgt dan wederom de vormen van het gebouw. Het meubel is doorgaands laag en voorzien van twee deuren gescheiden en ingesloten door pilasters. De pilasters schijnen nog als constructieve onderdeelen te fungeeren, zij hebben met hun basementen en kapiteelen het aanzien van werkdadige stutten, in werkelijkheid zijn zij grootendeels in het vlak verzonken en hun rol is niet meer dan die eener versiering. Eén stap verder en wij zien de kapiteelen en basementen vervangen worden door krullen welke zelfs niet altijd tot bovenlijst en onderlijst reiken en letterlijk uit het vlak schijnen te groeien. Het vlak wordt dan ook inderdaad als een plastisch ding beschouwd, waaruit krullen, knoppen, lijsten enz. zich in relief kunnen ontwikkelen. Midden uit de paneelen verheffen zich maskarons, dierkoppen, lof- en krulwerk, als trekkers voor laden en deuren.

De kisten vertoonen veelal aan de voorzijde, over de geheele breedte, een maskaron met uitstralende voluten, eene versiering welke er toe bij brengt de aandacht van den beschouwer op één punt te concentreeren en hem het meubel aldus als één geheel, als één lichaam te doen gevoelen. Ook het buikige van den vorm werkt hier niet zelden toe mede. Wij zijn in het tijdperk van den barok dat, ook ten opzichte van de meubelkunst, gelijk wij dat zagen ten opzichte van de bouwkunst, beteekent het ruimte bepalende voorwerp als een plastisch iets te laten gelden.

Buiten Italië, in Frankrijk, in de Nederlanden, in Duitschland volgt het meubel, zij het ook meestal minder systematisch, een zelfden gedachtengang. In de 18e eeuw zal de meubelkunst zich dan, op het voorbeeld der Fransche fabrikanten, geheel van de bouwkunst vrij maken. De afgeronde, buikige vormen welke wij de kist in de 16e eeuw, in Italie, zagen aannemen, doen zich reeds in de laatste producten van den Lodewijk XIV-stijl voor bij de lage kast, bij de secretaire, bij de commode en zijn in de

tijden van het Regentschap en van Lodewijk XV overheerschend. Het meubel schijnt, vrij van alle gedachte aan constructie, gemodeleerd. Hoekstijlen, regels, lijsten zijn niet meer zichtbaar; het fineer omspant alles, gelijk de gladde huid de vormen van een jong organisme zou omspannen. De versieringen bestaan uit inlegwerk dat die huid verlevendigt en uit bronzen beslag dat hier en daar de kwetsbare plekken komt beschermen en als een levend uitwas aan de uiteinden der posten, aan de hoeken zich vertoont, of als trekkers en knoppen dienst doet; daar dus waar het voortbestaan van het meubel of de praktijk het eischen.

Het meubel uit den tijd van Lodewijk XV hebben wij te beschouwen als een eindresultaat waartoe het werken van den meubelkunstenaar, in de vroegere perioden, noodzakelijk moest leiden. Er is hier een vrijheid van bouw bereikt welke men zich moeilijk overschreden kan denken. Onmiddelijk daarna vervalt de meubelmaker dan ook in de onvrije architectonische vormen van den stijl van Lodewijk XVI, waar het moment van de lijn zich wederom overheerschend laat gevoelen.

HET LOGISCHE IN DE ONTWIKKELING DER VERSIERINGSKUNST.

De moeilijkheden bij deze studie over het ornament, al waren zij van geheel anderen aard dan die welke zich bij de studie over de bouwkunst voordeden, bezwaarden mij niet minder. Stond mij daar het nuchtere en zakelijke in den weg, hier scheen mij aanvankelijk alles phantastisch en toevallig. Bovendien, waar de kunst van het ornament zich voortdurend heeft aan te passen aan andere kunstuitingen, waar zij zich nagenoeg voortdurend in dienstbaarheid vertoont, daar schijnt haar eigen leven nooit te kunnen tieren en gaat ook het logische in dat leven schuil. Men vraagt zich in den beginne af, of er wel eene ontwikkeling, in den eigenlijken zin van het woord, valt waar te nemen. De schrijvers die in het bijzonder het ornament hebben behandeld, gewagen wel van ontwikkeling, maar bedoelen dan slechts eene vervorming van versieringsmotieven, zonder te letten op de schematiseerende gedachte welke aan die motieven hun eigenlijke waarde geeft. Of bij eene versiering, als motief, een lotusbloem, of een akantusblad, een granaatappel, of een anjer gebruikt wordt, of de toegepaste vormen plantaardig of dierlijk zijn, moge invloed uitoefenen op het behaaglijk aanzien, de beheerschende gedachte welke het ornament deed ontstaan en het toepasselijk maakte, blijkt er volstrekt niet uit. Hoe voortreffelijk overigens en onmisbaar studiën, met name die van Aloïs Riegl (Stilfragen, Berlin, Siemens 1893), ook zijn, voor het doel dat ik mij stelden, boden zij geen onmiddellijke hulp.

Men heeft, meer dan bij het bestudeeren der beheerschende gedachten in de bouwkunst, in de kategorie der versierende kunst van uiterlijkheden afstand te doen. Waar het, bij slot van rekening, dan op neer komt, zal blijken zeer eenvoudig te zijn. Dat zoo eenvoudige ontwikkelingsproces heeft niettemin eeuwen noodig gehad zich te volbrengen en even traag als de menschelijke geest zich getoond heeft in deze kategorie iets nieuws tot stand te brengen, even bezwaarlijk was het voor den historicus het toch zeer voor de hand liggende te ontdekken.

Wij zien den arbeider in vóórhistorische tijden, toen, gelijk wij dit in het eerste hoofdstuk uiteen zetten, zijn arbeid hem blijkbaar een spel werd en hij zijn oorspronkelijk doel, iets nuttigs te maken, voorbij streefde, het bewerkte wapen niet alleen zekere behagelijke vormen geven, maar daarin ook insnijdingen, indrukken van een slag aanbrengen op zoodanige wijze, dat zij de aandacht moesten trekken. Die insnijdingen of indrukken werden in gelijke richting, op gelijke afstanden aangebracht, ook wel zigzagsgewijs naast elkaar gezet enz. Het is duidelijk, dat de bewerker heeft ingezien, dat zijn insnijdingen niet onverschillig over het voorwerp verstrooid moesten zijn, maar dat zij door regelmaat in het oog moesten vallen; met andere woorden, dat eene versiering gerhythmeerd moet zijn, blijkt eene vanzelfsprekendheid. Werd gevraagd een vlak van eenige beteekenis te versieren dan werden eenvoudig zoovele rijen van insnijdingen naast elkaar geplaatst, dat zij het vlak vulden. Wenschte men twee vlakken naast elkaar te doen spreken, dan gaf men aan de rijen, waarmede de vlakken versierd werden, verschillende richtingen. De insnijdingen, de versieringsmotieven, konden verschillende vormen krijgen: streepjes, puntjes, kruisjes, iets wat op bloempjes gelijkt enz. komen voor. En zoo spoedig de welbekende realistische teekeningen naar dieren, in het palaeolithicum zich vertoonen, worden ook deze als versieringsmotieven gebruikt.

Men vindt bijv. een aantal bokkenkoppen, alle in dezelfde richting, op een rij geplaatst.

Bij dit laatste kan dan opgemerkt worden, dat die koppen hoe langer zoo minder natuurgetrouw geteekend worden, hoe langer zoo minder realistisch, zoodat er ten slotte iets ontstaat dat men een gestyliseerd ornament zou kunnen noemen. In het geval dat niet het aanzicht van terzijde, maar van voren, laat ons zeggen van zoo'n bokkenkop, wordt geteekend, zal er vanzelf iets als een symetrisch ornament ontstaan. Ook deze motieven worden dan echter weer rhythmisch op een rij geplaatst, zonder dat er verder waarde aan wordt gehecht, of partij van wordt getrokken. De schematiseerende gedachte blijkt er in geenen deele door gewijzigd.

Er zij hier op gewezen, dat, terwijl in de kategorie der beeldende kunst, reeds met het tot stand komen eener realistische teekening naar een dier, zich een zeer belangrijk proces van bewustwording heeft afgespeeld, ik herinner aan hetgeen hieromtrent in het eerste hoofdstuk gezegd is, in de kategorie der versieringskunst de gedachte nog slechts bij het allereerste begin, bij het vanzelfsprekende rhythmische is blijven staan. Verder dan het bewust herhalen van zijn daad is de kunstenaar, nog niet gekomen.

De daad van den sierkunstenaar schaadt zelfs aan de verrichtingen van den beeldenden kunstenaar, want toen gene zijn te herhalen motief aan het werk van dezen ontleende, zagen wij hem het verbasteren. Zoo blijkt de ontwikkeling van de eene kategorie onmiddelijk in strijd te zijn met die der andere. En deze strijd ligt in de rede. In de beeldhouwkunst en schilderkunst welke de verhouding van het beeldend subject tot zijn object aangeven, wordt van den beginne af aan naar eene zuivere, evenwichtige verhouding gestreefd, naar eene gelijkwaardigheid der twee factoren, waarin noch het subjectieve noch het objectieve geaccentueerd is. In de versierende kunst daarentegen, als in eene ondergeschikte kunst, maakt zich de factor van het subjectieve

minderwaardig, omdat dit zich aan iets anders heeft aan te passen.

Wij zien het gebeuren, dat, wanneer de beeldende kunst sterk bloeit, de versierende kunst een minder beduidende rol speelt en zich eerst weer gaat ontwikkelen, wanneer haar het terrein wordt vrijgelaten. Om een beeld te gebruiken: zij toont zich vaak als de woekerplant die groeit in voor andere onvruchtbaren bodem. Maar evenals de dienaar ontaardt wanneer hij de rol van den meester tracht te spelen bij ontstentenis van deze, wordt het ornament naturalistisch en neigt tot verwildering wanneer de vrije kunst slaapt. Zij vervult eerst recht haar roeping wanneer zij wederom in dienstbaarheid wordt terug gedrongen.

In de Egyptische kunst, in de Assyrische kunst is van naturalistisch ornament geen sprake. De beeldende kunst en de versieringskunst ontwikkelen zich daar vrijwel gelijkelijk. Aan de dienende kunst worden hooge eischen gesteld, zoodat deze zich van zelf inspant, en er zelfs in gezamelijken evenwichtigen arbeid eene productie ontstaat waarin beide kategoriën vertegenwoordigd worden. Wij zullen dat straks zien. Daarentegen geeft de opkomende Grieksche wereld, die zich voorloopig hoofdzakelijk aan het ornament wijdt, voor het eerst weer naturalistische motieven, namelijk de Mykeensche diervormen en doorloopende gebladerde ranken, ranken welke dan weer in den Griekschen bloeitijd gestyliseerd worden. Rome blijft aan dat strenge ornament vasthouden, maar de Hellenistisch Romeinsche kunst brengt weer het naturalisme in het ornament. De Islamitische kunst die, naast het geometrische streven, in de arabesk ook het naturalisme tot zijn recht tracht te laten komen, houdt het midden tusschen de twee gedachten. Bij den opbloei der kunsten in de middeneeuwen, in de twaalfde eeuw, vertoont het ornament geometrisch verwerkte plantmotieven, terwijl van lieverleê, naarmate de beeldhouwkunst meer schematisch wordt, in het ornament bepaalde plantensoorten zich laten onderscheiden, zóó dat er zelfs van verwildering sprake kan zijn. De renaissance der

beeldende kunsten moet hieraan een einde maken. Het ware voor het ornament wordt in het dienende gevonden; als zoodanig zullen wij het zich zien ontwikkelen.

Dat dienende leven, dat leven voor iets anders in de bedoelde kategorie kan zich ten doel stellen óf aan de bepalende lijnen van een voorwerp meerdere beteekenis te geven, óf aan de bepalende vlakken.

Wij weten reeds wat vòòrhistorische tijden vermochten. De Egyptenaar van het oude rijk ontwikkelt in zooverre de vòòrhistorische grondgedachte, dat hij zijne enkele motieven bindt, hetzij door een rechte, hetzij door een golvende lijn. Wanneer hij een vlak wil versieren, kan hij, door twee zulke gebonden rijen tegenover elkaar te plaatsen en in elkaar te schuiven, zóó dat de ruimten tusschen de motieven door de tegenovergestelde motieven gevuld worden, althans meerdere éénheid in het aanzien van het vlak bewerkstelligen. Het vlak wordt niet alleen in kleinere vlakken verdeeld, maar die kleinere vlakken worden door het overgrijpen der motieven zelve, weer tot een éénheid gebonden. De versierende rijen kunnen elkaar kruisen, op de kruispunten om elkaar heenslaan, evenwijdige rijen kunnen eene vlechting vertoonen, middelen waardoor de schijn van éénheid verhoogd wordt. Deze éénheid kan nog meer gesloten worden, wanneer, gelijk wij het in Egypte en Assyrië zien gebeuren, het vlak door een rand van een verschillend versieringsmotief wordt omtrokken.

Met dat al bleef het bij dezelfde gedachte: het plaatsen van steeds dezelfde versieringsmotieven, in dezelfde richting ten opzichte van elkaar, in een rij. Zoo'n rij kan, al naargelang de behoefte, onbepaald langer of korter gemaakt worden. In zich zelve mist zij alle bepaaldheid. Zij bestaat uit een reeks motieven, maar zij is zelve geen motief.

Tot eene door zich zelve bepaaldheid kwam het ornament in wat men zoo juist pleegt te noemen de „antithetische groep", dat wil zeggen de éénheid van twee tegengestelde motieven, verbon-

den door een derde motief, welke éénheid dan als een nieuw versieringsmotief gebezigd wordt.

Vermoedelijk is de antithetische groep eene oud-Egyptische gedachte die door de Assyrische kunst meerdere toepassing kreeg. In elk geval is zij ontstaan toen, gelijk ik hierboven zeide, de beeldende kunst en de ornamentkunst zich gelijkwaardig parallel ontwikkelden.

Aanvankelijk toch vinden wij de antithetische groep gevormd door twee min of meer naturalistisch geteekende tegengestelde eendere dieren, verbonden door een plantaardig ornament. De teekening van het dier heeft hare zelfstandige rol verloren, alleen reeds door het feit, dat zij hare gelijke omgekeerd tegenover zich heeft en door een derde teekening er mede verbonden wordt; van beeldende teekening wordt zij versieringsmotief. Later, wanneer de dieren door tegengestelde gestyliseerde palmetten, verbonden door een vruchtbeginsel, een bloem, of eenvoudig door een band, vervangen worden, is de gedachte uitsluitend eene uiting van versieringslust geworden.

Met het vinden van de antithetische groep is de sierkunstenaar zich voor het eerst bewust geworden van eene zekere zelfstandigheid in zijn werk. Hij heeft het nu in zijn macht een vlak door een enkel, in zich gesloten ornament te bepalen, de waarde van een vlak als zoodanig onmiddelijk te laten gevoelen. Voor het eerst heeft hij zich weten te bevrijden uit de verveling der herhaling van een onbepaald aantal motieven.

Bij zijn triumf kan hij echter niet blijven. Zijn handeling is in strijd met het wezen der kategorie. Hij heeft de eischen van het dienende veronachtzaamd. Zijn bepalend ornament geeft aan zijn vlak eene bepaalde richting, geeft eene gebruiksaanwijzing, stelt een onder en een boven vast, wil heerschen terwijl het beheerscht moet worden. Dit heerschende karakter kan eerst worden opgeheven, wanneer hij het werkzaam laat zijn voor iets anders, wanneer hij het wederom in het gelid brengt met andere motieven. Nu wordt echter niet meer terug gegaan tot

het oude systeem van het in onderlinge onverschilligheid op een rij plaatsen; hieraan is de gedachte ontgroeid. Tengevolge van de éénmaal aangenomen in zich zelve beslotenheid van het motief kan evenmin eene doorgaande beweging verlangd worden in den zin waarin de oorspronkelijk Mykeensche golvende rank het geleerd heeft. De beweging wordt intermittent.

Door een aantal antithetische groepen, om en om naast elkaar te plaatsen, wordt niet alleen het gevoel van richting dat elke groep op zich zelve geeft, geneutraliseerd en blijven de groepen elkaar juist daarom noodig hebben, zoodat er continuiteit, dus éénheid ontstaat, maar verkrijgt men tevens eene nieuwe samenstelling waaraan men nu alle rlchtingen kan geven. Aan weerszijden toch van de bindende motieven der enkele groepen kan men de tegengestelde motieven laten kantelen, zoodat hunne assen een hoek vormen. Het wordt mogelijk, den omtrek van een willekeurig gevormd vlak volgend, dit vlak te versieren zóó, dat de versiering in zich zelve terugkeerend één geheel vormt dat nu verre van zijn dienende rol te verliezen de waarde van het vlak helpt verhoogen.

Riegl maakt reeds de opmerking (Stil Fragen blz. 253), dat in het intermitteerende schema naturalistische vormen niet passen. Inderdaad, in deze bij uitnemendheid dienende versiering zouden wij zulks dan ook niet verwachten.

Denkt zich de kunstenaar de beweging van de versiering eenmaal intermittent, dan kan hij, dit spreekt vanzelf, alle motieven daarop toepassen, de meest ingewikkelde bladvormen, zoowel als de eenvoudigste band- of zelfs lijnmotieven, mits zij symetrisch, regelmatig terugkeeren. In den vroegen keizertijd vinden wij het schema, te Rome, reeds volkomen ontwikkeld, de Islamitische kunst gebruikt het bij hare arabesken, de Byzantijnsche, de Romaansche kunst toonen er eene voorliefde voor en de renaissance geeft het aan de Lodewijkstijlen, ter verdere ontwikkeling over.

Het rhythmische, na zich ontwikkeld te hebben tot het inter-

mitteerende ornament, komt tot betrekkelijke vrijheid in het asymetrische. Wij zien dit in den nieuweren tijd gebeuren.

Met een enkel woord spraken wij reeds over het middeneeuwsche ornament en wezen er op, dat het na de twaalfde eeuw de neiging vertoont naturalistisch te worden.

In de gothiek zien wij het ornament zich een organisch karakter aanmatigen en tegelijk met de beeldende kunsten naar een zelfstandig bestaan streven. Was bijv. een kapiteel versierd, zoo scheen het alsof uit het lichaam van het voorwerp kleine takjes ontsproten die volkomen natuurgetrouw op eigen bodem bloeiden; kwam het voor dat een vlak versierd moest worden, dan bracht de kunstenaar niet zelden, met behulp dierzelfde naturalistische takjes en blaadjes een strooisel aan, zonder blijkbaar eenig besef te hebben van de hulpmiddelen die de toch reeds zoo ontwikkelde versieringskunst hem aanbood. Buiten den Islam beteekent de middeneeuwsche kunst niets voor de ontwikkeling van het schematiseerende leven in de kategorie. Zij vindt een enkel nieuw motief, gelijk het zoogenaamde briefpaneel, in de meubelkunst, of als de verschillend gevormde zwellingen, in de goudsmidskunst, maar zelfs dit weinige heeft iets zoo armoedigs en is als vlakversiering zoo oneigenaardig, dat het spoedig voor goed verdwijnt.

De renaissance geeft, gelijk ik in mijne studie over de bouwkunst opmerkte, aan het vlak hare volle beteekenis terug en roept wederom de sierkunst uit haar slaap op.

Wij zien dan, als vanzelfsprekend, het motief van de cartouche, die niet anders is dan een afgebakend vlak, tot ongekende ontwikkeling komen. De cartouche beteekent bij uitnemendheid het vlak als plastisch ding dat dan ook allerhande vormen kan aannemen. En omdat die vormen zich allereerst aan den rand tastbaar maken, zal het de rand zijn dien de kunstenaar wenscht te versieren, het midden tot andere doeleinden onversierd latende. Aan welke motieven hij nu ook bij zijne versiering de voorkeur geeft, hij gaat hierbij intermitteerend te werk, omdat hij het

vlak als zelfstandige éénheid wil accentueeren. Het 16e eeuwsche Duitsche „rolwerk", of het ook door den Hollandschen goudsmid, in de 17e eeuw, gaarne gebruikte „knorpelornament" vertoont altijd eene intermittente beweging, is niet anders denkbaar. In Frankrijk is noch het rolwerk, noch het knorpelornament met voorliefde behandeld geworden; men hield er zich aan de primitieve bandversiering, ontleend aan de eenvoudige cartouche welke het voordeel bood onbepaald uitgerekt te kunnen worden om dan als een ondergrond voor andere motieven dienst te doen.

Later toen in den ontwikkelden barokstijl het gebouw en ook het meubel niet meer als uit muurvlakken of planken opgebouwd, maar als een enkelvoudig organisch lichaam, als eene homogene gesteldheid, werd gedacht, was die ondergrond van het intermitteerend bandmotief niet meer noodig; het voorwerp was uit zich zelf reeds als gebonden éénheid gegeven. Van de versiering die nu niet meer vlakken heeft te accentueeren, maar de beteekenis van plastische vormen heeft te verhoogen, worden andere diensten gevergd. Men verlangt, dat zij als het ware uit het lichaam van het gebouw of van het meubel groeie en dan ook liefst geene vormen vertoone die aan bepaalde planten, dieren of voorwerpen herinneren. Hare verschijning mag geen oogenblik de éénheid van het voorwerp in gevaar brengen, mag dus nooit de verveling vertoonen van gelijkmatig herhaalde motieven.

Er wordt gevraagd om een versierend systeem, waarin elk motief om een verschillend roept, waaraan het beteekenis geeft en waaraan het tegelijkertijd eigen beteekenis ontleent. Elk onderdeel van het systeem moet op zich zelf de aandacht onbevredigd laten en in spanning houden, totdat de gedachte van het geheel volledig is uitgesproken. Dit werd bereikt door het asymetrische in den stijl van Lodewijk XV. Hier heeft het ornament, getrouw aan zijn dienende rol, het hoogtepunt bereikt van eene betrekkelijke vrijheid.

De kunstenaar die eene dergelijke versiering ontwerpt, heeft voorzeker rekening te houden met de vormen van het voorwerp

dat hij wenscht te versieren, maar overigens is het aan hem overgelaten zijne motieven naar goedvinden te vormen, zoo het hem blieft ze onderling volkomen te laten verschillen en ze vrijelijk ten opzichte van elkaar te richten. Van zijn individueel gevoel wordt alleen gevergd, door de harmonische samenwerking van het disparate, rust te midden van onrust te brengen.

De asymetrische versiering vertoont rhythme, maar van het verschillend gevormde, vertoont intermittentie, maar zonder het evenwijdige; het is te beschouwen als een derde moment van de schematiseerende versierings-gedachte. Naar het wezen zelf der versieringskunst, als dienende kunst, geloof ik deze momenten van de haar beheerschende gedachte te hebben vastgesteld.

Ik begon met er op te wijzen, het logische, zooals ik dat in deze hoofdstukken trachtte uiteen te zetten, zal mogelijk ook op andere wijze gezegd kunnen worden. Maar wekt deze arbeid, hoe ook uitgevoerd, niet het vermoeden, dat het bewustwordingsproces hetwelk wij in de ontwikkeling der beeldende kunsten zich zagen voltrekken eene logica vertoont, ja, het logische zelf is, beschouwd in eene bepaalde kategorie? En is wat wij het individueele bewustzijn noemen wel iets anders dan een moment in dat proces, moment dat alle vorige momenten vooronderstelt, en ook alle volgende inhoudt? Is niet altijd het individueele denken de uiting van de geheele beweging? En, omgekeerd, stelt zich die beweging, openbaart zich die bewust*wording* niet in het enkele individu als het bewust*zijn?* Dit dan beteekent ons bewustzijn, dat groote mysterie waar het, bij slot van rekening, in wijsbegeerte om gaat: moment te zijn van het oneindige proces der logische werkelijkheid.

Het komt mij voor, dat elke historische beschouwing der beeldende kunsten tot dit besluit moet komen. En wat ik, door het bestudeeren van eene bijzondere kategorie, meen te hebben

aangetoond, moet ook de geschiedenis van elke wetenschap uitwijzen. Terwijl men, altijd te vergeefs, wetmatigheid in het historische heeft willen vinden, zal het logische leiden tot hetgeen men zoekt, den zin van het gebeuren tot bewustzijn brengen.

UTRECHTSCHE BIJDRAGEN VOOR LETTERKUNDE EN GESCHIEDENIS

DEEL I

VAN NYEUVONT, LOOSHEIT ENDE PRACTIKE: HOE SIJ VROU LORTSE VERHEFFEN

MET INLEIDING, AANTEEKENINGEN EN WOORDENLIJST UITGEGEVEN DOOR DR. E. NEURDENBURG Prijs fl 2.50

DEEL II

DVYFKENS ENDE WILLEMYNKENS PELGRIMAGIE TOT HAREN BEMINDEN BINNEN IERVSALEM, MET SINSPELENDE BEELDEN WTGHEGHEVEN DOOR BOETIUS A BOLSWERT

MET INLEIDING, AANTEEKENINGEN EN WOORDENLIJST OPNIEUW UITGEGEVEN DOOR DR. H. J. A. RUYS Prijs fl 3.90

DEEL III

VAN ALPHEN'S LITERAIR-ÆSTHETISCHE THEORIEËN

DOOR DR. A. C. S. DE KOE Prijs fl 2.50

DEEL IV

BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS VAN HET NATUURGEVOEL IN DE MIDDELEEUWSCHE NEDERLANDEN DOOR DR. A. E. C. VAN DER LOOY VAN DER LEEUW

MET 12 PLATEN IN LICHTDRUK Prijs fl 2.50

DEEL V.

NEDERLANDSCHE SCHILDERS IN ITALIE IN DE XVIE EEUW (DE GESCHIEDENIS VAN HET ROMANISME) DOOR DR. G. J. HOOGEWERFF

MET 42 PLATEN IN LICHTDRUK Prijs fl 4.90